

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

TESIS

«No se agüiten que hay chapo pa´ mas».
Emociones, performatividades y necropolítica: los
corridos tumbados y bélicos en el acontecer subjetivo
y social de las juventudes del COBACH 11 de San
Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

PARA OBTENER EL GRADO DE
**MAESTRO EN CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANÍSTICAS**

PRESENTA

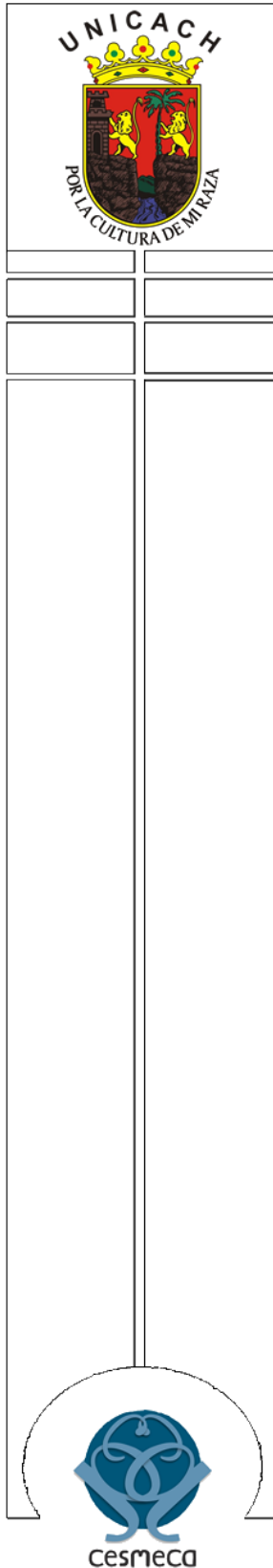
JESÚS FABIO CEBALLOS LOYA

DIRECTORA

DRA. MA. LUISA DE LA GARZA CHÁVEZ

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Noviembre de 2025



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

TESIS

«No se agüiten que hay chapo pa' mas».
Emociones, performatividades y necropolítica: los
corridos tumbados y bélicos en el acontecer subjetivo
y social de las juventudes del COBACH 11 de San
Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

PARA OBTENER EL GRADO DE
**MAESTRO EN CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANÍSTICAS**

COMITÉ TUTORIAL
DRA. MA. LUISA DE LA GARZA CHÁVEZ
(DIRECTORA)
DR. ALAIN BASAIL RODRÍGUEZ
DR. AXEL M. KÖHLER



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

SECRETARÍA ACADÉMICA

Dirección de Investigación y Posgrado

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 14 de noviembre de 2025

Oficio No. SA/DIP/1374/2025

Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Jesús Fabio Ceballos Loya

CVU: 1304647

Candidato al Grado de Maestro en Ciencias Sociales y Humanísticas

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica

UNICACH

Presente

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado «**No se agüiten que hay chapo pa'más: Emociones, performatividades y necropolítica: los corridos tumbados y bélicos en el acontecer subjetivo y social de las juventudes del COBACH 11 de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas**» y como Directora de tesis la Dra. Ma. Luisa de la Garza Chávez (CVU: 81906) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestro en Ciencias Sociales y Humanísticas**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento, así como entregar en esta Dirección una copia de la *Constancia de Entrega de Documento Recepcional* que expide el Centro Universitario de Información y Documentación (CUID) de esta Casa de estudios, en sustitución al ejemplar empastado.

ATENTAMENTE
"POR LA CULTURA DE MI RAZA"

Dra. Dulce Karol Ramírez López
DIRECTORA

UNICACH
POR LA CULTURA DE MI RAZA
DIRECCIÓN DE
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

C.c.p. Dr. Emmanuel Nájera de León, Director del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.

Dra. Ana Karen Jiménez Aguilar, Coordinadora del Posgrado, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.

Archivo/minutario.

EPL/DKRL/igp/gtr

2025, Año de la mujer indígena
Año de Rosario Castellanos



📍 Ciudad Universitaria, Libramiento Norte Poniente 1150, Col. Lajas Maciel, C.P. 29039 Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
☎ Tel: (961) 6170440 Ext. 4360
✉ investigacionyposgrado@unicach.mx

Dedicatoria

A las comunidades Zapatistas, siempre...

Al EZLN, guerrerxs de la esperanza y por el común,

A la comunidad del CIDECI-Unitierra, recinto sagrado

y al Doctor Raymundo Barraza, maestro de vida.

Y por supuesto, a las amores de mi vida, por y para ellas todo:

Emma Ninfa mi niña hermosa, por tu mirada.

Bertha mi madre, por nunca abandonarme, esperarme (aun fuera de la fiscalía) y acompañarme en la
digna rabia.

Fabiola mi hermana, por tu fuerza libertaria (aquella vez el miedo empezaba a consumirme, verte a
través de los barrotes carcelarios del sistema, me partió la existencia, sin embargo tu sola presencia y
voz me inyectaron la fuerza necesaria, como siempre).

Paula mi sobrina, por tu luz en medio de la guerra (cuando naciste, aumentaron los motivos y la
lucha por el mundo donde quepan muchos mundos, se volvió imprescindible).

A la memoria de mi abuelita Ninfa Torres, raíz y guía.

A Zoi, por tu tierna lucha hombro a hombro, Σ' αγαπώ.

Y al Cklan Elite, especialmente a Eduardo, Fernando y Nahúm, los vatos más tumbados de todo
Sancris.

Y con el corazón que late desde la herida:

A las niñas y niños palestinas.

Y a todas las mujeres y jóvenxs de Ciudad Juárez que nos fueron arrancadas por este sistema de
muerte, que ya no están, pero siempre serán...

Por mi Juaritos, la frontera donde debe vivir Dios.

Agradecimientos: Tejidos en el Tiempo y el Territorio

Estos agradecimientos han viajado conmigo a través del tiempo, gestados en dos momentos de profunda significación: entre los silencios y las miradas de las milicianxs zapatistas, bajo el sol que se desploma sobre territorio rebelde y autónomo; y en el CIDECI-Unitierra, espacio sagrado donde el compromiso con la lucha por la vida digna para todxs se vuelve respiración cotidiana. En esta confluencia de caminos, resistencias y amaneceres, fui tejiendo un sentimiento que hoy busca desplegar su forma.

Retomando estas palabras en el CIDECI-Unitierra, comprendo por qué este territorio zapatista se revela como el lugar propicio para cerrar este círculo. Aquí, donde la dignidad es el aire que se respira, la claridad ilumina lo que anhelo agradecer, y la escritura encuentra su raíz más profunda.

En la travesía de la vida, no caminamos en soledad. Ni siquiera cuando la reflexión intelectual nos enfrenta a silencios que aparentan aislarnos. Siempre estamos en relación, entrelazadxs: con otras y otros, con la danza silenciosa de animales y plantas, con los ecos de la historia, con lo visible y con los misterios que se ocultan. El agradecimiento se erige como una forma de amabilidad, un modo de situarnos en la trama del mundo. Ser amable es un acto de amor, una caricia al universo. Por ello, estos agradecimientos son un gesto amoroso hacia quienes, con sus palabras y sus actos, me han permitido respirar hondo y avanzar en este enigma que llamamos existencia.

Agradezco al pueblo zapatista, en las voces de sus comandantas y comandantes, por rasgar horizontes en medio de la oscuridad, por recordarnos que la dignidad germina en la rebeldía y que no estamos condenadxs a este orden que asesina. En tiempos en que la guerra en Palestina —con el asesinato sistemático de la infancia— desvela la crueldad de este orden civilizatorio, reafirmo mi aprendizaje con ellxs: resistir es sembrar vida, y la autonomía es un faro en la tormenta del mundo.

A los saberes ancestrales de los pueblos, les debo una brújula ética: mis guías, teóricos y prácticos, quienes me enseñan que el conocimiento verdadero se cultiva en colectivo, con paciencia, con escucha atenta, con los pies arraigados a la tierra y la mirada danzando entre las estrellas.

Mientras escribo estas líneas, inmerso en un seminario del CIDECI-Unitierra, contemplo a mi madre Bertha sentada junto a Paula y Fabiola, al borde del espacio donde se piensa, se imagina y se comparte

el mundo. Aquí, en esta intersección entre lo íntimo y lo político, quiero inscribir mis agradecimientos. Este lugar nos recuerda que las luchas también se sostienen con la fuerza de la ternura.

Veo también al Doctor Raymundo en su sitio habitual. Agradezco sus palabras, profundas, precisas y amorosas; y a la comunidad del CIDECI-Unitierra, le debo una transformación que creía imposible. Cuando la represión y la desesperanza me habían doblegado, cuando mi ánimo estaba tan fragmentado que solo vislumbraba la inmolación, fue este territorio colectivo el que me enseñó a recomponerme, a recobrar la fe en las transformaciones personales, espirituales y comunitarias.

A mi madre Bertha, que me ha dado todo sin medida y nunca me ha dejado solo, le debo la ternura que nutrió mis días de estudio: el cuidado de Emma Ninfa, los platos de comida que llegaban como un abrazo en los momentos más necesitados, la paciencia infinita ante mis ausencias. Gracias, Mamá.

A mi hija, Emma Ninfa —mi vida—, gracias por comprender y regalarme tu tiempo precioso. Fuiste compañera de clases y asesorías; tu inteligencia y ternura me deslumbraron. Sé lo que sacrifiqué en juegos y paseos, tiempos que la academia sistémica jamás podrá comprender. Anhele que este trabajo te ofrezca alguna luz para iluminar tu propio camino.

A mi hermana Fabiola y a mi sobrina Paula, gracias por sostener la cotidianidad y hacer posible mi entrega a la investigación. Su apoyo trascendió lo práctico: alimentó mi fuerza para seguir caminando las luchas por lo común y la autonomía.

A Francesca, madre de mi hija, gracias por hacer fluir todo con generosidad: por la crianza compartida, la comprensión profunda y la pesciolina maravillosa que nos une.

A ti, Zoi: agradezco la coincidencia luminosa que a veces nos regala la vida. Llegaste cuando apenas ordenaba el protocolo, y desde entonces has sido compañía constante: energía, ánimo, ternura y cuidado. Hemos soñado y caminado el autonomismo hombro a hombro; nos reconocemos en lxs zapatistas y en las luchas desde abajo. Gracias por ser cómplice, por sostener este proceso y alegrar cada día.

Desde Nogales, Sonora, mi tía Lulú estuvo siempre pendiente, recordándome en cada paso que su apoyo era incondicional. En Ciudad Juárez, Chihuahua, mi tía Margarita y mis primos René y Luis tejieron una red de afecto y atención que me sostuvo en la distancia. A ellxs, mi gratitud por ser refugio y aliento.

En mi querido Juárez, laten los corazones de mis amigos poetas rebeldes, Carlos y Rubén Macías, compañeros de letras y rebeldía. A mis compas del barrio y a mis amistades que, aunque en la lejanía, no olvidan el camino que ando, especialmente a Maricruz, Elizabeth, Paty y Omar: gracias por mantener viva la llama de la memoria y la amistad.

Más allá de las fronteras, en geografías africanas y europeas, resuenan los sueños y las luchas de mis hermanxs Majdouline El Hichou y Kwame Boateng. Agradezco que existan, con la fuerza de su ser y la potencia de sus sueños. Su ejemplo es inspiración constante, un recordatorio de que otro mundo es posible. Con ellxs, estemos donde estemos, siempre estaremos juntxs, construyendo ese otro mundo donde quepan muchos mundos. Su existencia es la llama que aviva mi propia lucha.

A mis compañerxs y amigxs, el Doctor David Barrios, Doctor Luis Marcelo Rusmando, la Doctora Rocío Martínez y el Doctor Jérôme Baschet, mi más profundo agradecimiento. Desde el inicio, me brindaron su confianza y valiosas recomendaciones académicas, sin dudarlo ni un momento. Además de ser personas de las que aprendo constantemente, son también compañerxs de lucha, con quienes comparto un hondo compromiso con la autonomía zapatista.

En este camino, fueron fundamentales las disertaciones del Doctor Jesús Solís, el Doctor Pablo Uc, el Doctor Martín de la Cruz, el Doctor Alain Basail, la Doctora María de Lourdes Morales, el Doctor Armando Méndez Zárate y, muy especialmente, del Doctor Mario Eduardo Valdez Gordillo. Con él, mi mirada histórica se transformó de forma reveladora: me enseñó a vislumbrar los entresijos desde los cuales se teje toda historia, incluso aquella que no celebra grandes épicas, porque es en los márgenes donde realmente se trazan nuestros pasos. El Doctor Mario, además de un estudioso comprometido con el saber, es un hacedor revolucionario de la historia.

A todxs ellxs, gracias por su tiempo, sus clases y su sabiduría compartida. Y desde una pedagogía de la ternura, va también mi agradecimiento a la Doctora Ana Alejandra Robles Ruiz y al Doctor Ramón, siempre interesadxs en mi tema, acompañándome en la reflexión y en esta aventura tumbada (¡arriba la H, cómo no!).

El conocimiento, desprovisto de relacionalidad afectiva y de amistad, se evapora en el éter de lo desconocido. Por eso son tan importantes mis queridxs amigxs y compañerxs de maestría. Agradezco la coincidencia con Cristina Patishtán, Mario Domínguez, María Grisel, el gran hombre de estambre “Nuditos” y Paco, nuestro narrador exultante. Amigxs: en el camino andamos. Gracias por las risas,

por la fiesta en medio de la angustia, por los ánimos y la ternura a prueba de desvelos y malos momentos.

Cuando inicié el trabajo de campo, varias escuelas me cerraron la puerta y otras dejaron de responder. Sin embargo, como un refugio en la tormenta, el Colegio Bertha Von Glumer “Arcoiris” me permitió realizar pruebas piloto de las encuestas, gracias especialmente a Luis Fernando, quien, además de ser mi amigo, me brindó esta oportunidad y confió en mi trabajo. Más tarde, el Bachilleres 11 me abrió la puerta para llevar a cabo la investigación completa. Una vez ahí, todo fluyó. Agradezco al subdirector Nicolas López Muñoz del turno matutino, que sin mayores cuestionamientos me canalizó con el profesor Wilber del taller de música. En ese espacio encontré a la juventud que nutre esta tesis. Entre pasillos sonaba el corrido tumbado, el soundtrack que tanto buscaba. Allí conocí a Eduardo, Fernando y Nahum —hoy Cklan Elite—, a quienes aprecio profundamente. Gracias por su palabra, su escucha, su disposición y, sobre todo, por permitirme caminar sus sueños.

Agradezco a la línea de Geoculturas, Mediaciones y Agencias que acogió este proyecto, y especialmente a mi directora de tesis, la Doctora Ma. Luisa de la Garza. Su acompañamiento académico y las orientaciones brindadas fueron cruciales para dar forma y solidez a este trabajo. Aprecio el tiempo dedicado, las observaciones realizadas y el espacio que encontró mi investigación dentro de la línea.

Finalmente, agradezco al personal del CESMECA, cuyas labores administrativas y de limpieza hacen posible la vida cotidiana de este espacio que habitamos. Un agradecimiento especial a Yenny, Almita, a la doctora y coordinadora Ana Karen, y al doctor y director del CESMECA, Emmanuel Nájera de León, por su disposición, su escucha y por la constancia silenciosa que sostiene cada jornada académica.

Mi gratitud se extiende a la clase trabajadora de México, porque son ellxs quienes, con su fuerza, sostienen becas como la que me fue otorgada por el “Secihti”. Gracias a ellxs existen universidades públicas y centros de investigación; gracias a ellxs se sostiene la vida social, incluso cuando se invisibiliza su esfuerzo. No olvido que son lxs trabajadorxs quienes cargan el mundo sobre sus hombros: mi agradecimiento es profundo, y sigo estando entre sus filas.

Cada persona, cada encuentro, cada tierra y cada palabra que me acompañó ha dejado su hilo luminoso en esta trama. Que la dignidad germina en la resistencia, y que cada gesto amoroso, por pequeño que parezca, sea una chispa que ilumine la noche. Gracias, entonces, por sostenerme, por enseñarme, por

recordarme que, aun en la fragilidad, estamos entrelazadxs en la maravilla infinita de existir. Que mi agradecimiento sea también un compromiso en la construcción del común y por un mañana donde la juventud y las infancias, solo se dediquen a jugar y a reír.

En la pirámide mundial, la geografía de la modernidad y el progreso, su mapa pues, es un gigantesco mural con fotos.

Arriba: las imágenes retocadas de las distintas marcas del Gran Capital. Pocas.

Abajo: millones de imágenes de desaparecidas, muertos y olvidadas. Selvas devastadas con máquinas y estupidez. Ríos y lagunas contaminadas con las heces mortales de las mineras. Pueblos originarios que ataño eran vida y hoy son un complejo hotelero “todo incluido”. Las colonias marginales. Los cielos humeantes de las ciudades industriales con piezas y engranes de carne y hueso. Guerras donde mueren los desechables de siempre. Un cementerio clandestino como Patria.

_*-

Pero tal vez no es todo. Tal vez, ahí, en ese rincón, abajo y a la izquierda, hay quien resiste y, resistiendo, se rebela y revela. Tal vez...

“Son las voces, los brazos y los pies decisivos,
y los rostros perfectos, y los ojos de fuego,
y la táctica en vilo de quienes hoy te odian
para amarte mañana cuando el alba sea alba
y no chorro de insultos, y no río de fatigas,”
y no una puerta falsa para huir de rodillas.”

Declaración de Odio. Efraín Huerta (1914-1982).

El Capitán

INDICE

Introducción	15
Estado del arte – Andamiaje teórico.....	19
Metodología.....	24
1. “Chingo de perico que se ha traficado”: Narconarrativas, juventud y estetización de la violencia.....	32
Introducción	32
Justificación metodológica de la estructura diferenciada del capítulo.....	34
1.1. Entre el espejo y el espectáculo: percepción de realidad en las narconarrativas (encuesta inicial)36	
1.2. “A veces me pregunto si tanto escuchar estas canciones hace que la violencia se normalice”: voces juveniles en torno a la narconarrativa del corrido bélico-tumbado	37
1.2.1. Metodología situada: escuchar el pensamiento en voz alta	37
1.2.2. Grupo focal uno. “Siento que lo normalizo yo misma”: entre la habituación y la sospecha en la escucha cotidiana	38
1.2.3. “A ese nunca le van a dar una troca blindada”: verdad, deseo y jerarquía en la pedagogía narco	40
1.2.4. “Ya ni se siente raro escuchar de balaceras”: estetización del horror y pedagogía necropolítica	42
1.2.5. “De oírlo emociona, pero ya para vivirlo es otra cosa”: moda, espectacularización e insensibilización	50
1.2.6. Cierre grupos focales. Del corrido como espectáculo a la violencia como paisaje: lo que escuchan, lo que saben, lo que imaginan	54
1.3. “No es que quiera ser narco... pero cuando escuchas esas canciones te da curiosidad”: cartografía afectiva del poder, la violencia y el deseo en diez entrevistas juveniles	55
1.3.1. “No creo que por escucharlos vayas a querer matar”: el corrido bélico como reflejo, no mandato.....	56
1.3.2. “Cambian así físicamente”: performar el corrido, habitar el narcomundo	57
1.3.3. “A él sí le pegó mucho”: deseo, estética y tránsito performativo hacia el narcomundo.....	59
1.3.4. “Si entras, ya estás condenado”: musicalizar la barbarie y vivirla en silencio.....	62
1.3.5. “Me envolvió el ritmo, no la letra”: el algoritmo como pedagogía afectiva.....	64
1.3.6. “Es nuestra vida, ¿no?”: cuerpo, violencia y autodisciplina en la estética tumbada-bélica...72	
1.3.7. “Ya lo agarran mucho de juego”: ritmo, engaño y pedagogías de la crueldad en la juventud precarizada.....	76

1.3.8. “Ahí entras y ya no sales vivo”: narconarrativas, economía del crimen y desarme del discurso oficial	84
1.3.9. “Pues es que... ya ni sorprende”: narconarrativas, moral neoliberal y convergencias incómodas	89
1.3.10 “En la imaginación vivo ese empoderamiento, pero ya en la realidad no lo busco”: ambivalencia, posverdad y narcopoder en la subjetividad contemporánea	92
COMENTARIO FINAL DE LA SECCIÓN	99
Conclusión final del capítulo: "Una narrativa para morir: estetización, mercancía y realidad programada"	100
2. “Déjate querer; me imagino juntos y haciendo dinero”: Emociones en los corridos tumbados y bélicos, un relato multivocal.....	102
2.1. Catarsis a través de la música	105
2.2. Refugio en momentos de desamor.....	113
2.3. Sensación de bienestar y elevación emocional.....	121
2.4. Empatía en experiencias compartidas.....	129
2.5. Reconfortarse al saber que “no están solos”	138
2.6. Nostalgia y conexión con las raíces	143
2.7. CONCLUSIÓN.....	150
3. “ME ENAMORAN LOS BILLETES Y LOS TENIS JORDAN”: EL CONSUMO	153
3.1. “Carros deportivos en mi colección, minimis, bazucas y kalashnikovs”: Aspiraciones materiales, lujos y la cultura del consumo	158
3.2. “Un polvito lindo pa’ andar bien al tiro”: Curiosidad, normalización y experiencias en torno a las narrativas sobre el consumo de sustancias alcohólicas y psicoactivas	169
3.3. “Un conjunto de Moncler que no sale hasta enero y ya me lo dieron”: Marcas y la búsqueda de identidad a través del consumo.....	181
3.4. "Ahora me siento más vacío porque hay mucho farsante": Consecuencias negativas y reflexiones críticas sobre el consumo	190
3.5. “Otra vez ando pedo, chuflas dinero, conectamos y hay pa’ gastar”: Conclusión	197
3.6. Epílogo lírico. "Vitrinas del exceso: el yo como mercancía tumbada-bélica"	200
4. “Las morras me besan, pues las vuelvo locas a todas”: Binarismo de género, relaciones de poder y el mito del amor romántico	202
4.1. Cosificación y objetivación de la mujer: trofeo, adorno y objeto de deseo	208
4.2. Roles de género tradicionales y reforzamiento del patriarcado: El hombre proveedor y arremangado, la mujer sumisa moviendo el booty	217
4.3. La jaula dorada del amor romántico: posesión, control y celotipia	232

4.4. Normalización y exaltación de la violencia en las relaciones afectivas: La "defensa" y "mantenimiento" de la familia, los compas y la mujer a través de la agresión	241
4.5. Conciencia crítica, resistencia y debate sobre la igualdad de género en los corridos tumbados y bélicos	251
4.6. CONCLUSIÓN	259
Post Scriptum-Deseos en libertad: florecer más allá del mandato	263
Conclusión General: La maquinaria sensible del corrido tumbado-bélico	264
Epílogo: Andar tumbados, caminar sonando.....	271
Bibliografía	273
Canciones	279

Κοῖνε καὶ Χαῖρε: Ἡ Σοφία ἐν τῷ Κατόπτρῳ¹

Si así lo desean, esta puede ser una lectura interactiva: el texto en su conjunto viene acompañado por un soundtrack, cada capítulo lleva epígrafes tomados de estrofas musicales, y en el propio desarrollo argumentativo se incluyen fragmentos de letras que ejemplifican lo tratado. Mientras leen, pueden detenerse, escuchar y observar videos. Es una tesis académica, sí; pero el ritmo tumbado y bélico le marca sección, sumergiéndolxs aún más profundamente si, además de leer, se dejan acompañar por la música.

Este es, por tanto, un trabajo colaborativo: fue junto con otras y otros que logré construir este escrito. Las voces principales son las de lxs jóvenxs, incluyendo también las de los artistas a través de sus canciones, pues alrededor y a partir de ellas se reflexionó, se elaboró teoría social y cultural, se caminó la realidad. De esas intersecciones brotaron todas estas palabras que ahora están aquí contenidas. Es fundamental subrayar que fue la vivencia tumbado-bélica la que dio contenido y forma a este trabajo, y aunque por el momento quede plasmada en estas palabras, no está determinada, categorizada ni mucho menos estigmatizada; esa vivencia sigue sonando, moviendo cuerpxs, requinteando...

Dejen pues colgados afuera los prejuicios, “y si se la saben, la cantan... ¡Y puro corrido tumbadooooo!”

¹ “Discierne y regocíjate: la sabiduría se refleja en el espejo.”

Introducción

Hay músicas que no solo se oyen: se incrustan en el cuerpo y en la cuerpa como un latido prestado y modelan la forma misma de respirar el porvenir. En la mitad de la segunda década del siglo XXI — cuando el capital convierte el sentir en dato y la posverdad en “sensación compartida” sustituye a la evidencia— los corridos tumbados y bélicos irrumpen como banda sonora de un planeta fatigado, hiperconectado y siempre al borde de la pantalla. Sus compases viajan de TikTok a los altavoces callejeros, de los clubes del norte al patio de un bachillerato indígena-mestizo en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, convirtiéndose en gramática común para amar, temer, comprar y sobrevivir.

En México —país que aprendió a confundir la guerra con política social y la militarización con promesa de orden— estas narrativas han pasado de los patios rurales a las listas globales de streaming. El corrido —antes crónica agraria, luego épica fronteriza— muta hoy hacia un dispositivo necro-estético que celebra los triunfos contables del narco-capitalismo, mientras el Estado intenta censurarlo para exorcizar violencias que él mismo administra.

San Cristóbal de las Casas encarna esa tensión a escala íntima: ciudad turística travestida de postal colonial que convive con cinturones de pobreza indígena, patrullas militares y supuestos cárteles disputando rutas. En su Colegio de Bachilleres 11 —epicentro de este trabajo de campo— la juventud local baila entre la precariedad laboral, la sobreexposición digital y los ecos de guerras ajenas que ya se sienten propias. Allí 77 encuestas, cuatro grupos focales y diez entrevistas cartografiaron un archipiélago de emociones, deseos y resistencias que desafía la caricatura del “fan acríctix” y revela una densidad teórica en cada testimonio.

Ese mapa sensible se despliega en un momento en que el algoritmo gobierna la melancolía y el “me gusta” deviene brújula afectiva: basta un deslizarse de pantalla para que la nostalgia se combine con pólvora y “likes” en una misma coreografía. La métrica del éxito ya no se cuenta en discos vendidos, sino en el número de loops que una estrofa acumula antes de esfumarse; sin embargo, cada reproducción deja huella en el horizonte ético de quien escucha, como si la repetición fabricara destino.

Al sur del país, donde la pobreza estructural dialoga con la resistencia comunitaria, la insurgencia Zapatista y la cosmovisión maya, los corridos tumbados y bélicos articulan el deseo de movilidad social con la rabia ante un mundo cercado por fronteras visibles e invisibles. De noche, cuando el Wi-Fi inestabilizado por la montaña concede suspiros de conexión, la juventud chiapaneca se asoma a

TikTok y encuentra, entre filtros neón y sonidos distorsionados, una épica que promete ascender en la pirámide social sin pedir permiso: dinero rápido, amor fugaz, exceso como marca de supervivencia.

Pero la escucha no siempre es dócil. Las mismas letras que glorifican relojes de diamante y fusiles dorados se bifurcan en grietas inesperadas: una frase que revela cansancio, un acorde que llora a la madre ausente, un silencio que deja asomar la ansiedad de quien teme no regresar vivo a casa. Allí, en los intersticios de la fanfarronería, brota un temblor que obliga a mirar de frente la precariedad que la coreografía digital intenta disimular.

En ese cruce se inscribe la praxis zapatista del “caminar preguntando”, faro silencioso que recorre las calles coloniales y recuerda que la palabra también puede ser antídoto. El corrido —como la asamblea comunitaria— se vuelve lugar de disputa por el sentido: ¿cantar el ascenso narco es rendirse a la necropolítica o exponer su obscenidad para luego desmontarla? La respuesta no es unívoca; se encarna en cada voz juvenil que, guitarra en mano, decide si la lumbre será fogata de convivencia o incendio que consuma el propio barrio.

Mientras tanto, el capitalismo de las emociones —ese régimen que, como diría Byung-Chul Han, mercantiliza hasta el bostezo— registra cada lágrima convertida en sticker, cada corazón roto convertido en trend. No obstante, el algoritmo no lo controla todo: la risa que estalla fuera de la grabadora digital, la complicidad que se teje en el aula, la memoria de un abuelo que afinaba el acordeón al amanecer, siguen escapando a la contabilidad del clic. Son esos restos, esos desbordes, los que esta investigación busca escuchar con microscopio poético y telescopio crítico.

Así, la introducción que ahora se expande no es preludio neutro, sino llamada a auscultar un latido colectivo que se debate entre la seducción de la violencia glamorizada y la añoranza de un cuidado comunitario aún posible. A cada compás tumbado le corresponde una pregunta incómoda: ¿qué existe detrás del beat contundente? ¿Qué contratos afectivos se renuevan cada vez que suena la voz ronca prometiendo “andar al cien”? ¿Cómo arman su futuro quienes hoy modelan su biografía al ritmo de una canción que celebra la pólvora, pero también declara —entre susurros— que el miedo nunca canta solo?

Escuchar estos corridos, entonces, implica aguzar el oído para detectar no solo la apología, sino también las fisuras; no solo el grito, sino el resuello que lo precede. Porque en las honduras de esa vibración —mezcla de acordeón, bajo sexto y autotune— se cocina la pregunta más urgente: ¿qué mundo posible se entona cuando el presente parece desafinado? La tarea de esta tesis será seguir esa

melodía hasta sus pliegues más íntimos, donde tal vez la violencia se revele como exigencia de ternura y el narco-lujo se quiebre en la confesión de una tristeza compartida. Solo allí, quizá, la cuerda tensa de la guitarra deje de ser frontera y se convierta en puente.

Planteamiento del problema

¿Cómo operan los corridos tumbados-bélicos como máquina total de subjetivación que enseña qué sentir, a quién temer, qué consumir y cómo encarnar género y poder? Esta tesis parte de la hipótesis de que dichos subgéneros articulan cuatro engranajes inseparables:

Cartografías afectivas que mercantilizan la tristeza y ofrecen catarsis administrada.

Pedagogías necropolíticas que naturalizan la violencia y la presentan como mérito empresarial.

Imaginarios de hiperconsumo donde el éxito se mide en tenis Jordan, polvo blanco y relojes de diamante.

Mandatos patriarcales que erotizan el control y cosifican el cuerpo y cuerpo feminizando el lujo.

Juntas, estas capas producen un sujeto y sujeta juvenil entrenado para emocionar(se), desear y sobrevivir en el capitalismo-gore contemporáneo.

Objetivos

General: Describir y analizar cómo los corridos tumbados-bélicos configuran emociones, imaginarios de poder, prácticas de consumo y roles de género entre juventudes de San Cristóbal de las Casas, inscribiéndolos en los procesos globales de capitalismo afectivo y necropolítico.

Específicos:

Mapear la función catártica y reguladora de los corridos en la economía emocional juvenil.

Explorar la recepción crítica y ambivalente de las narrativas de violencia y éxito narco.

Examinar la relación entre estética musical, deseo consumista y legitimación de lujos ilícitos.

Analizar las performatividades de género y las fisuras feministas/masculinidades críticas que emergen frente al mandato belicista.

Estructura del manuscrito

Capítulo I – Necropolítica: examina la estética de la crueldad y la legitimación simbólica de la violencia narco-estatal. Emociones: revela la válvula de escape y la melancolía estilizada que los corridos ofrecen a juventudes precarizadas.

Capítulo II – Emociones: revela la válvula de escape y la melancolía estilizada que los corridos ofrecen a juventudes precarizadas.

Capítulo III – Hiperconsumo: vincula ritmo, deseo de estatus y capitalismo del espectáculo afectivo.

Capítulo IV – Género: desenmascara la jaula dorada del amor romántico y la masculinidad “beliconá”, señalando grietas de resistencia.

Cada sección alimenta la tesis central: los corridos tumbados-bélicos no son mero soundtrack sino infraestructura sensible que conecta la biografía con la geopolítica del capital.

Estado del arte – Andamiaje teórico

El corpus crítico que sostiene esta tesis no nació como un índice ordenado, sino como una tormenta de relámpagos conceptuales que, al estrellarse contra las voces juveniles del Cobach 11, iluminaron el contorno —a veces nítido, a veces borroso— de un mismo paisaje afectivo. El recorrido que sigue es, pues, una espiral: se eleva hasta las macro-estructuras del capital y desciende —sin pedir permiso— al patio donde un corrido tumbado y bélico sirve lo mismo de catecismo que de catarsis.

Ese fulgor inicial se ensancha cuando Karl Marx acusa recibo de la plusvalía robada a cada latido y Nancy Fraser descorre el velo de un capitalismo caníbal que devora cuidados, ecosistemas y futuros al servicio de la acumulación sin límite. Entre ambos, William I. Robinson detalla cómo esa lógica se desborda en forma de capitalismo global: una red transnacional que compacta fronteras y socializa el riesgo... siempre hacia abajo. Y Silvia Federici recuerda que tal engranaje se lubricó históricamente con la cuerpo expropiada de las mujeres y con la sangre de los comunes, señalándonos que lo “doméstico” también es cantera de valor y territorio de conflicto.

Si la teoría económica marca la urdimbre, la trama la tensan las políticas de la vida y la muerte. Michel Foucault encuadra la administración del cuerpo y la cuerpo; Achille Mbembe empuja la escena al necro-espacio donde decidir quién muere es ejercicio cotidiano de soberanía; José Manuel Valenzuela Arce nombra juvenicidio a esa estadística sangrante que convierte la adolescencia en demografía desechable. Entonces asoma Rita Laura Segato para mostrar cómo el mandato de masculinidad arma la escenografía bélica que los corridos naturalizan, mientras Sayak Valencia y Rossana Reguillo describen el capitalismo gore y la necromaquina: la violencia como espectáculo que alimenta la mercancía afectiva. En ese mismo coro, Giorgio Agamben advierte que el estado de excepción se ha vuelto la regla —una maquinaria que reduce ciertas vidas a nuda vita disponible para el sacrificio—, y Maurizio Lazzarato recuerda que la economía endeudada fabrica subjetividades dóciles, moldeadas por la promesa-amenaza de la falta. Así, entre decrees, ráfagas y beats, el corrido tumbado emerge como partitura donde la “vida desnuda” y el “sujeto endeudado” entonan, al unísono, la balada cruda de la gubernamentalidad contemporánea.

A la par, Judith Butler irrumpe como brújula indispensable para leer cómo los corridos tumbados y bélicos performan —antes que describir— las identidades que dicen nombrar. Su noción de la performatividad del género ayuda a entender que la masculinidad “belicon” y la feminidad

hipersexualizada que desfilan en las letras no es un dato biológico ni una esencia cultural, sino un guion que se reitera hasta volverse natural, al tiempo que deja grietas donde deslizarse disidencias. Butler también advierte que la vulnerabilidad —lejos de ser un defecto individual— es la condición relacional que nos constituye; así, cuando la balada narco glorifica el control violento del cuerpo y cuerpo ajeno, expone la paradoja de que esa fuerza se sostiene sobre vidas precarias que el propio corrido invisibiliza. Leer las narconarrativas desde Butler, entonces, permite ver en cada estribillo un acto de legitimación —o de desestabilización potencial— de las jerarquías de género, deseo y duelo que atraviesan la juventud chiapaneca.

En ese teatro de intensidades, Byung-Chul Han advierte que la psicopolítica del rendimiento metaboliza nuestra fatiga hasta volverla “KPI emocional”: en *La sociedad del cansancio* muestra cómo el viejo mandato disciplinario cede paso a un sujeto y sujeta que se auto-explota en nombre de la eficiencia y mide su valía con gráficos de productividad afectiva; en *Psicopolítica* describe la micro-ingeniería de plataformas que premian el entusiasmo infinito y castigan cualquier opacidad, instaurando una transparencia que es, en rigor, “coacción luminosa”. Ese mismo ecosistema, alerta Han en *La sociedad de la transparencia* y *La agonía del Eros*, suprime el erotismo, el misterio y la demora —condiciones del deseo y del pensamiento— reemplazándolos por clics instantáneos y dopamina de uso rápido; la pantalla se vuelve prótesis de la retina y el yo, avatar datificado que confunde “likes” con reconocimiento. Cuando el agotamiento amenaza con detener la máquina, entra la sociedad paliativa: analgésicos digitales, mindfulness de apps y playlists “mood booster” que convierten el dolor en mercancía soft-touch y disipan todo conflicto en bruma wellness.

Mientras Han radiografía ese metabolismo anímico, Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky y Eva Illouz cartografían la mutación hacia un consumo líquido donde hasta la nostalgia compite en el mercado de experiencias premium. Y, a ras de bocina, Theodor Adorno reclama que toda estandarización musical es pedagogía de obediencia, mientras Tia DeNora le responde que el sonido también puede organizar la fuga, regular la tristeza y coreografiar la pequeña herejía de sentir en comunidad.

Allí, entre bajas frecuencias y silbidos de balas rimadas, entra Oswaldo Zavala a dismantelar la narrativa oficial del “cártel” como monstruo autónomo: lo que la canción celebra —nos dice— es un dispositivo construido por alianzas entre Estado, mercado y show business, donde la ilegalidad suena rentable y la censura hace las veces de marketing viral.

Pero la espiral no culmina en la torre de marfil; se curva hacia Chiapas y se contamina de selva, niebla y adoquín colonial. La metateoría zapatista irrumpe para recordarnos que la pregunta es, antes que método, camino: “caminar preguntando” implica que la teoría sólo vale si es devuelta, discutida y vuelta a sembrar en la comunidad que la inspiró. Bajo esos principios —servir y no servirse; mandar obedeciendo— la encuesta se vuelve asamblea, el grupo focal fogón y la entrevista un “preguntarnos juntxs”.

Así, los conceptos de Robinson, Federici o Fraser no flotan en abstracción: se condensan en el salario que nunca alcanza, en el Wi-Fi inestable del barrio nor-oriental y en la patrulla que vigila la ruta al Valle de Jovel. Las categorías de Segato y Valenzuela se encarnan en el “morra, súbete” coreado a las dos de la tarde; la sociedad del cansancio de Han se palpita en los turnos de cocina y en las storys que exigen sonreír aun con taquicardia. Y el capital gore de Valencia se muestra sin metáfora cuando un corrido convierte la muerte joven en metraje aspiracional de 3 minutos 20 segundos.

Paulo Freire y bell hooks atraviesan, como venas de alegría pedagógica, la carne entera de esta tesis. Del brasileño heredamos la certeza de que “nadie educa a nadie, nadie se educa solx: las personas se educan en comunión y armonía con el medio natural”, un latido que convierte cada grupo focal en círculo de cultura y cada entrevista en un dialogo-dialógico donde la pregunta abre grieta y comunidad. Su pedagogía de la esperanza —escritura que siembra semillas de duda crítica en el surco del diálogo— guía la decisión metodológica de devolver hallazgos al estudiantado, no como diagnóstico cerrado, sino como provocación para que reelaboren, contrapregunten y (re)nazcan como sujetxs de conocimiento. Freire susurra que investigar es “nombrar el mundo para transformarlo”, y esa consigna late bajo cada corrido analizado: no basta describir la emoción, hay que convertirla en palabra compartida que agriete la fatalidad.

bell hooks, por su parte, aporta la ternura combativa que quiebra la falsa dicotomía entre rigor y afecto. Su pedagogía transgresora insiste en que el aula —y por extensión el campo etnográfico— puede ser espacio erótico de pensamiento, donde la vulnerabilidad no es merma de objetividad, sino condición para que el conocimiento cale hondo. hooks nos recuerda que escribir “desde el margen” implica romper la voz monocorde del centro académico; por eso este texto conserva destellos de habla coloquial, giros chiapanecos y ráfagas de slang tumbado: escribir bonito sin borrar la rabia popular. Y es ella quien legitima la confesión final: el autor es un educador que se vistió de investigador, pero jamás pudo ni quiso arrancarse la piel pedagógica; cada página, entonces, es clase abierta donde teoría

y relato bailan pegado, persuadidxs —con Freire y hooks— de que todo acto de conocer merece ser, también, acto de cuidado amoroso.

Finalmente, la Dra. Ma. Luisa de la Garza Chávez acompaña subterráneamente todo el proyecto: fue ella quien, desde sus trabajos pioneros sobre corridística chiapaneca, ofreció el primer mapa para andar estos territorios sonoros y, como asesora, sostuvo cada viraje metodológico con preguntas que afilaron la escucha de campo.

Su presencia late, en la certeza de que cada corrido que hoy vibra en San Cristóbal es apenas un compás de la larga genealogía sonora que ella misma lleva años enseñándonos a escuchar.

El tejido crítico no se agota en lo que ya fue citado. Entre las costuras del texto —en los márgenes que la academia reserva a la letra pequeña— resonarán destellos de otrxs autorxs y creadorxs, así como guiños a películas, poemas, acordes y escenas que tensan o matizan la trama. Voces poéticas, ritmos que van del corrido al trap y secuencias que saltan de la pantalla grande al feed digital irrumpen para recordar que la teoría —si quiere latir— debe conversar con la intuición estética, con la rabia rimada y con los fotogramas que archivan el temblor de la calle.

Esa constelación de presencias periféricas funciona como sub-texto y contra-partitura: no pretende edificar otro panteón de citas, sino susurrar que toda investigación es, en el fondo, un palimpsesto. Cada pie de página es una puerta entreabierta: autorxs que ofrecemos «de paso» para quien desee seguir la vereda; metáforas que prestan oxígeno cuando el concepto asfixia; sampleos culturales que encadenan corrido y rap, performance y ensayo, biografía y archivo. Dejar rastro de esas voces laterales es reconocer que el conocimiento —como el corrido— se escribe en coro: unas líneas llevan la melodía, otras sostienen el bajo, y en el eco de las que apenas se nombran late, silenciosa, la posibilidad de otra lectura futura.

En suma, esta constelación teórica —del marxismo global a la crítica feminista, de la necropolítica a la estética sonora— no es un altar de citas, sino un tablero de circuitos donde cada autor y autora aportan voltaje para alumbrar una pregunta insistente: ¿cómo se produce, regula y mercantiliza el sentir juvenil en un territorio que padece guerra sin declaratoria y donde el corrido tumbado y bélico, entre docerola y autotune, hace las veces de misa, manual de supervivencia y ensayo de futuro?

Cuando estos ríos conceptuales convergen no forman un lago sereno; levantan oleaje. Marx discute con Peso Pluma; Byun Chul Han se arrodilla —fatigado— ante el requinto de una docerola; Segato

frunce el ceño ante un verso que erotiza la bala. No buscamos concordia, sino chispa: hospedar las tensiones, permitir que la duda abra vereda y que las voces juveniles —vibrando entre TikTok y las calles coloniales de San Cristóbal— tambaleen, siquiera un instante, “el pirámide” que monopoliza la interpretación académica.

Este andamiaje no es vitrina de citas: es caja de herramientas para auscultar cómo un puñado de canciones puede enseñar a sentir, justificar la violencia, vender la nostalgia y, al mismo tiempo, abrir grietas de ternura donde todavía cabe la promesa de otro mundo. Allí, entre la sexta desafinada y el verso que presume “andar al cien”, late la pregunta que atraviesa toda la tesis: ¿es posible cantar la herida sin embellecer el cuchillo?

Lo que sigue no intentará soldar estas chispas en un sistema cerrado: dejará que el cortocircuito ilumine rendijas, que el ruido explique al silencio y que la voz de lxs jóvenxs —amplificada, pero nunca sustituida— dispute la comodidad de cualquier interpretación única. Porque, en última instancia, sólo escuchando el eco que regresa desde el patio del Cobach 11 sabremos si esta tormenta de relámpagos conceptuales consiguió, al menos, prender una fogata crítica en medio de la noche.

Metodología

1. Respirar la pregunta: la apuesta epistemológica

Esta investigación se planta en el terreno fértil —y movedizo— de la Investigación Participativa Crítica (IPC). Cualquier otra ruta, más aséptica o jerárquica, habría traicionado el pulso crítico que la sostiene: ese latido que entiende la creación y descubrir del conocimiento como acto pedagógico y la pedagogía como práctica política. La IPC exige preguntar junto-con y no sobre, descentrar la voz magistral para que la palabra circule de ida y vuelta y, sobre todo, reconocer que la realidad no cabe en un portapapeles: se defiende, discute y se burla de quien intenta fijarla.

En este marco, el corrido tumbado y bélico rehúsa ser insecto de museo. No se disecciona bajo formol académico; interpela, provoca y en ocasiones desarma al investigador-maestro que llega con cuaderno nuevo y se marcha con las páginas raídas por tachones. La relación de saber se invierte: el aula -ahora patio, pasillo o banqueta donde vibra la docerola— deviene círculo de cultura freireano; allí, la teoría no se impone, se prueba. El investigador pregunta por necropolítica y recibe, a cambio, una playlist; interroga por performatividad y se topa con un meme que sintetiza mejor que cualquier cita. Esa dialéctica viviente talla un método que escucha sin podar la arista, que respeta la jerga y deja que la risa juvenil corrija el tecnicismo cuando suena demasiado blanco o demasiado lejano.

Respirar la pregunta, entonces, significa aceptar la vulnerabilidad epistémica: admitir que el corrido puede enseñar más rápido de lo que la teoría logra traducir, que la emoción desborda el documento word y que el silencio —ese instante en que la guitarra se queda colgando del último acorde— habla con la misma autoridad que la estadística. Bajo la IPC, la investigación se afirma como conversación prolongada donde todas las partes comprometen algo: lxs jóvenxs su tiempo y su historia; el investigador su ego disciplinario; la academia su supuesto monopolio de la interpretación. Si al final del trayecto la palabra vuelve a las y los participantes enriquecida y capaz de intervenir su propio entorno, la apuesta habrá valido la pena: no se habrá escrito “sobre” la juventud chiapaneca, sino junto a ella, ensayando en coro la posibilidad de otro relato y, quizá, otro mundo.

2. El plan que la realidad reescribió

El croquis metodológico original dibujaba cuatro planteles —dos públicos y dos privados— como estaciones de una misma travesía. Se imprimieron oficios en papel membretado, se expusieron

objetivos con diapositivas pulcras y se intercambiaron las sonrisas protocolares que suelen sellar la buena voluntad institucional. Durante agosto y septiembre de 2024 la ruta parecía firme:

Bertha Von Glümer “Arcoíris” —una secundaria privada de matrícula multicolor— no solo abrió la puerta sino que ofreció su tan preciado tiempo para la prueba piloto de la encuesta digital. Doce adolescentxs de tercer grado respondieron el cuestionario, midieron los tiempos y señalaron ambigüedades: gracias a su ojo clínico se corrigieron escalas y se afinaron emojis antes de la versión definitiva.

Colegio ITAES y Preparatoria “Rosario Castellanos” —ambas privadas— respondieron con entusiasmo inicial, pero al escuchar la palabra narco el entusiasmo se enfrió: “nuestros padres de familia podrían sentir incomodidad” explicó, con tono diplomático, la última cadena de correos antes del silencio administrativo. La colegiatura, se entendió, exige armonías sin disonancias.

CBTis 92 (público) aceptó la encuesta y la aplicación se realizó puntualmente el 11 de octubre: 67 de 80 alumnxs enviaron respuestas. Sin embargo, pocos meses después estalló un paro sindical que cerró aulas y pospuso indefinidamente cualquier encuentro posterior. Otra lección de realidad: el calendario académico no es neutro, vibra con las luchas laborales.

Colegio de Bachilleres Plantel 11 (Cobach 11, turno matutino) no solo mantuvo la puerta abierta; convirtió su taller de música en laboratorio vivo, cedió recreos, pasillos y bancas, y dejó que la guitarrera estudiantil marcara el tempo de la investigación. Allí se aplicaron 73 encuestas (77, sumando rezagadx), se improvisaron cuatro círculos focales y se grabaron diez entrevistas bajo la sombra de jacarandas escuálidas.

Aquello que al principio pareció merma y frustración —quedarse con un único plantel— devino densidad etnográfica: la convivencia sin reloj permitió acompañar ensayos de docerola, compartir memes al filo del timbre y constatar que la teoría se refracta, y a veces se rompe, a la velocidad de un corrido rasgado en la banqueta. El itinerario finalmente trazado no fue el deseado, pero sí el necesario: uno donde cada contratiempo reveló un pliegue más de la realidad que pretendíamos atisbar.

3. Herramientas que se volvieron fogón

La primera chispa fue una encuesta digital —77 respuestas útiles— parida al alimón con la Dra. María Luisa de la Garza Chávez. Su versión cero se estrenó en la secundaria Bertha Von Glümer “Arcoíris”: doce adolescentes, con sus smartphones y veinte minutos bastaron para revelar frases

ambiguas, escalas confusas y preguntas que sonaban a sermón; se corrigieron colores, se acortaron frases y se corrigió según las apreciaciones de lxs jóvenxs. Así, el cuestionario definitivo llegó al Cobach 11 con la promesa de trazar el primer croquis de consumo musical, emociones dominantes y frecuencia de escucha. Lejos de la fantasía del formulario estéril, cada clic abrió conversación: “profe, ¿y si pongo que escucho corridos para no sentirme sola?” era ya un anticipo de la entrevista futura.

Ese mapa preliminar guió las planeaciones abiertas de cuatro grupos focales. El guion —más borrador que libreto— traía videoclips y fragmentos de letra, pero se escribía y tachaba en tiempo real: el video que ayer incendiaba debate hoy podía hundirlo en silencio; bastaba cambiarlo por un TikTok recién viral para reavivar la hoguera. Las sillas formaban círculo; el teléfono pasaba de mano en mano; la regla tácita decía que cualquiera podía parar la música y contar “lo que esta rola me hace sentir”. De allí emergieron palabras-puente —“ansiedad”, “aliviane”, “sentir calor en el pecho”— que luego alimentaron la matriz de códigos.

Para las diez entrevistas en profundidad el dispositivo se volvió íntimo: guion flexible que comenzaba con comentarios sobre las novedades en los corridos, seguía con la escucha comentada de un corrido (si así daba el tiempo) elegido por la propia alumna o alumno y reservaba un tramo para el silencio negociado —ese intervalo donde la mirada baja y la guitarra se mece sin sonar. Todas las charlas se grabaron con autorización explícita; las transcripciones se hicieron con un programa digital “Clipto”, siendo revisadas minuciosamente para de ahí mismo crear las categorías de análisis.

Alrededor de estos ejes se tejió una observación participante continua: recreos bajo llovizna, rasgueos de docerola en la esquina de la cancha, chismes que corrían como pólvora (“¿ya vieron el nuevo track de Peso?”). El diario de campo recogió lo que ningún instrumento pre-impreso habría previsto: la vez que un corrido fue silenciado por el paso de un convoy militar; el instante en que la letra violenta hizo reír, no por crueldad sino por incredulidad; la mañana en que el aula entera coreó una estrofa y luego calló, como si recién comprendiera su filo.

Estos cuatro dispositivos no formaron pirámide jerárquica, sino espiral dialógica: el dato cuantitativo orientó la siguiente pregunta; la voz cualitativa le puso textura y color al número; la observación cotejó a ambos y los dejó temblando cuando no encajaban. Así, la metodología dejó de ser un traje a la medida de la academia para convertirse en fogón abierto donde la brasa de la experiencia juvenil y el leño de la teoría se mantienen en combustión mutua, iluminando —aunque sea a fogonazos— la compleja partitura emocional que los corridos tumbados y bélicos interpretan cada día en el patio del Cobach 11.

4. Quienes pusieron cuerpx —y la cuerda—

El corazón empírico de este estudio late en el taller de música del Cobach 11, donde guitarras Palermo, teclados Casio y una docerola prestada arman la banda sonora de cada recreo. Las y los participantes —adolescentes entre quince y diecisiete años, oriundos de los barrios periurbanos de San Cristóbal y de comunidades indígenas cercanas— aceptaron sumarse después de una explicación abierta en el aula y del visto bueno de la dirección escolar. No mediaron formularios notariales: bastó el permiso explícito del plantel, el asentimiento de lxs alumnxs y el acompañamiento incondicional del profesor de música que fungió de primer puente de confianza.

La heterogeneidad étnica se percibía en los apellidos, en la cadencia del español y en los reclamos por “las cosas de la comunidad”, pero solo una entrevistada refirió con precisión su doble ascendencia tseltal-tsotsil; por respeto a la pluralidad y para no reducir identidades a casillas apresuradas, los datos se presentan sin porcentaje cerrado. Lo uniforme, en cambio, fue la destreza musical básica: todo el grupo sabía al menos tres acordes, la mayoría había tocado un corrido y varios afinaban la docerola para las fiestas familiares. Durante las sesiones corrigieron nuestra jerga académica cuando sonaba ajena (“profe, eso que dices es ansiedad, no tristeza”), tacharon citas donde no se reconocían y sugirieron nuevas preguntas: más que informantes, funcionaron como co-teóricxs con gorras de copa alta y manos con callo de cuerda, afinando la investigación con cada rasgueo que retumbaba en los pasillos del plantel.

5. Escenario socio-económico: Chiapas ↔ San Cristóbal ↔ Cobach 11

Chiapas: la abundancia sitiada por la carencia

Con bosques nublados, reservas hidroeléctricas y la mayor biodiversidad de México, Chiapas podría encarnar la prosperidad; sin embargo, encabeza sistemáticamente los registros de pobreza multidimensional: el CONEVAL colocó la tasa estatal en 75.5 % para 2022, y el INEGI consigna una edad mediana de apenas 24 años. La ecuación es brutal: juventud abundante + empleo precario = mano de obra barata que migra al norte o se inserta en circuitos informales de turismo, maquila artesanal y, cada vez más, economías criminales. El Estado ha sido escenario de programas asistencialistas que palian urgencias y sobre todo son estrategias de contrainsurgencia, que raras veces

alteran la estructura productiva; el capital fluye, la riqueza se fuga y la juventud queda en un limbo de futuro suspendido.

San Cristóbal de las Casas: postal y periferia

La ciudad vive de tres hilos: turismo internacional, corredor artesanal indígena y remesas que tienden un puente monetario con Nueva Jersey o Carolina del Norte. El Centro Histórico —restaurado para el visitante cosmopolita— luce cafés de especialidad y hostales boutique; a pocos kilómetros, colonias como La Hormiga o Molino Los Arcos carecen de drenaje continuo —la estadística municipal ronda el 70 % de viviendas sin conexión estable— y sufren racionamientos de agua que contrastan con las regaderas de los hoteles. Esa fractura urbana produce trayectos diarios en combi: del cuarto de lámina al Andador Guadalupano, del zapato polvoriento al souvenir chic, de la precariedad a la vitrina, ida y vuelta. La desigualdad no es línea; es bisagra que cruje cada vez que el turismo sube propinas y el salario real baja.

Cobach 11: microcosmos de resiliencia y ruido

El Colegio de Bachilleres Plantel 11 se levanta en el sur de la ciudad, entre la postal y el margen. Su matrícula ronda los 1 600 estudiantes; la deserción —atribuida sobre todo a falta de ingreso y embarazo adolescente— oscila en 14 % anual. El aula funciona con lo que hay: pizarrón gastado, proyector intermitente y, casi siempre, un smartphone Xiaomi que transmite YouTube u otras redes sociales y convierte el patio en sala de conciertos improvisada. Desde 2019, helicópteros militares surcan el cielo colonial y retenes filtran las salidas hacia la Selva: la disputa de rutas criminales ha militarizado el aire y la imaginación colectiva. En ese clima, escuchar corridos no es folclor; es geopolítica del ánimo: banda sonora de un territorio donde la autoridad dispara mensajes contradictorios —turismo pacífico, guerra latente— y la juventud metaboliza la contradicción en acordes que celebran el riesgo para conjurar el miedo.

El triángulo Chiapas-San Cristóbal-Cobach 11 revela un tránsito continuo de valor: la riqueza natural se exporta, la plusvalía turística se concentra, el excedente humano se precariza. El resultado es una juventud que aprende temprano que la movilidad depende de tres variables: irse (migración), venderse (turismo) o jugársela (economía ilícita). Los corridos tumbados y bélicos condensan esa aritmética: prometen ascenso exprés, reconfiguran la épica del trabajo en épica de la toma —del dinero, del poder, de la vida ajena— y regalan un instante de dignidad acústica donde el mercado y el Estado la han

negado. Analizar la música sin este telón de fondo sería confundir la luz con el relámpago; presentar la estadística sin escuchar la canción sería describir la tormenta sin mojarse. Por eso esta metodología se sumerge en el patio del Cobach 11: allí, donde la desigualdad vibra y el trombon retumba, cada acorde es índice social y cada silencio, un dato que clama interpretación.

6. Ética del cuidado y reflexividad

El cuidado aquí no se dictó en protocolos impresos ni en rutas psico-jurídicas pre-armadas; se encarnó en algo más elemental y, a la vez, más exigente: respeto absoluto por la palabra dicha y afinidad vital entre quien pregunta y quienes responden. El investigador, hijo también de escolaridad pública y del rap fronterizo, reconoció en lxs jóvenxs un espejo generacional desfasado apenas por la línea del tiempo; esa cercanía de procedencia instaló desde el comienzo un clima de ternura práctica: la charla podía detenerse cuando un verso rozaba el nervio, reanudarse con una broma compartida o desviarse hacia anécdotas familiares sin temor a “salirse de guion”.

La ética, entonces, se jugó en gestos mínimos: bajar el volumen cuando la letra golpeaba demasiado fuerte; cambiar de banco si la sombra del sol caía justo sobre la cara de la entrevistada; dejar que la risa o el silencio marcaran el ritmo de la toma de notas. La bitácora no registró “privilegios y sesgos” con jerga universitaria, sino impresiones íntimas: “hoy hablé demasiado”, “esta palabra sonó foránea”, “su mirada pidió pausa y no supe leerla a tiempo”. Más que auditorías quincenales, hubo devoluciones espontáneas: fragmentos de transcripción que volvían al aula para que las propias jóvenxs los editaran, glitches de audio que se convertían en broma colectiva, hallazgos que se compartían al vuelo, en medio del ensayo, para discutirlos a golpe de rasgueo.

Así, la reflexividad no fue acto burocrático sino práctica cotidiana de humildad: aceptar que la investigación ocurre con y en lxs jóvenxs, que la confianza es préstamo reversible y que cada párrafo publicado deberá agradecer —sin cuota de por medio— el regalo temporal de su voz.

7. Obstáculos que se volvieron dato

La investigación se escribió, literalmente, a salto de mata. La encuesta digital, diseñada para subir resultados en tiempo real, se aplicó sin contar con internet escolar, cada alumnx que podía usaba sus datos y quienes no contaban con ellos, se les compartía. Una semana después, un aguacero de montaña canceló el recreo: las bocinas exteriores se cubrieron con bolsas de plástico y el grupo focal mutó en

conversación improvisada dentro del pasillo, mientras el agua corría bajo las puertas. Al mes siguiente, el plantel anunció fumigación general un miércoles completo; la cita con dos entrevistadas se reprogramó y una de ellas ya no pudo volver: tenía turno de trabajo en la cocina familiar.

Incluso los días “normales” traían micro-quebres: el timbre que recortaba la entrevista porque la siguiente clase comenzaba; la amiga que esperaba en la puerta y exigía apuro; la guitarra que faltaba porque su dueño la prestó para un velorio; la ausencia de una alumna cuyo padre no la dejó salir ese día. Cada desajuste obligó a inventar variaciones: la entrevista se comprimía en 18 minutos, el grupo focal cambiaba video por la mera plática, o el investigador regresaba sin grabación pero con la memoria de una frase anotada en servilleta.

La inestabilidad que los corridos narran se coló en la investigación, recordando que estudiar la precariedad implica también trabajar precariamente —y sacar de ese vaivén la intuición más honda sobre la vida que canta.

9. Limitaciones y promesa

Trabajar en un único plantel —además, un turno matutino con taller de música— construye un universo tan vivo como parcial: el Cobach 11 es solo un fragmento del mosaico juvenil sancristobalense. Quedan fuera las y los adolescentes que madrugan para vender frutas en los andadores, quienes toman combi al valle para cortar hortaliza, los jóvenes criminalizados, las chicas que renuncian a la prepa porque el hogar reclama cuidado. Este estudio, por tanto, no pretende erigirse en voz total, sino en atisbo situado: una ventana abierta a un salón donde la docerola y el TikTok se cruzan con la tarea de cálculo.

También pesa la autocensura que impone la violencia: hay historias y miedos que ningún micrófono recoge. El helicóptero militar que sobrevuela no solo tapa la voz; crea un murmullo de prudencia que nadie reconoce como miedo, pero todos practican. Y por supuesto interviene la mirada docente del investigador: afinidad de clase y de acento que facilita la confianza, sí, pero que también traduce, sintetiza y decide qué frase merece cita y cuál queda fuera. Esa operación —inevitable— filtra la realidad a través de un ojo pedagógico que valora la potencialidad formativa de cada testimonio.

Sin embargo, la promesa de la investigación no reside en la extrapolación estadística, sino en su potencia pedagógica: ofrecer a quienes participaron (y a quienes lean) la posibilidad de reconocer el corrido tumbado y bélico como espejo y, a la vez, como guion re-escribible. Si estas páginas ayudan a

que incluso un puñado de jóvenes escuche su propia canción con oído crítico y se anime a componer otra distinta —una que nombre su miedo sin romantizar la bala, una que celebre la vida sin fetichizar el exceso— entonces la metodología habrá cumplido su cometido. El conocimiento deja de ser retrato distante y se convierte en herramienta que, aunque pequeña, cabe en el bolsillo de la próxima generación para cuando se la tengan que rifar, quizá con aún más peligro, en las calles donde el beat y la incertidumbre siguen marcando el compás.

1. “Chingo de perico que se ha traficado”²: Narconarrativas, juventud y estetización de la violencia

“Siempre estoy listo para cruzar
polvo, ruedas y también cristal...”
“PRC”, Peso Pluma y Natanael Cano

“Era adicto a la adrenalina
era lo que lo activaba y sacaba el jale en caliente.
En el convoy puro suicida
listos pa’ tirar vergazos, no la pensaban dos veces.”
“El hijo mayor”, Junior H

Introducción

Los corridos tumbados y bélicos abordan como uno de sus principales temas al narcotráfico. En sus letras se entonan loas a sus participantes, se narran hechos de armas, se exalta la figura de los jefes o se explica cómo opera el negocio. Estas letras, que podríamos llamar “narcas”, se presentan con pretensiones de verosimilitud ante la audiencia, exponiendo desde su óptica hechos hiperviolentos enmarcados en parámetros patriarcales y que perfilan un arriesgado, pero admirado, camino al éxito.

Uno de los principales riesgos asociados al contenido de la industria del entretenimiento radica en su capacidad para normalizar y naturalizar comportamientos, valores, emociones y realidades sociopolíticas. En este caso, el corrido contribuye a percibir la hiperviolencia como parte de la vida cotidiana. La normalización establece y difunde lo que se considera aceptable o esperado en una sociedad, mientras que la naturalización presenta ciertos aspectos culturales como si fueran naturales, inevitables o biológicos, ocultando su carácter construido. Esta última logra legitimar como parte del orden natural del mundo desigualdades estructurales como la injusta distribución de la riqueza. Tales procesos operan también mediante prácticas discursivas como las letras de canciones, que no son meras expresiones artísticas, sino vehículos ideológicos.

Otra noción clave en este análisis es la de glorificación, entendida como el acto de ensalzar y tributar alabanzas. Los héroes —y en contadas ocasiones, heroínas— de estos corridos parecen buscar

² Verso de la canción “*Cuerno azulado*”, interpretada por Natanael Cano y Gabito Ballesteros. En adelante, las referencias líricas citadas en este capítulo provienen de canciones representativas del subgénero conocido como corrido tumbado o bélico.

alcanzar la kleos (gloria eterna), al modo de los héroes homéricos. Las narrativas que los rodean tienen, de hecho, algo de épico, como si fueran tejidas por una nueva estirpe de Homeros corridistas.

Estas narrativas surgen en un contexto donde el proceso de acumulación capitalista se sostiene sobre lo que lxs zapatistas han denominado las cuatro ruedas del sistema: la explotación, el despojo, la represión y el desprecio. No se trata únicamente de discutir si estas letras reflejan o no “la realidad”, sino de comprender cómo operan en la configuración de subjetividades, al alabar uno de los negocios más cruentos de nuestra época. La violencia, el poder, la muerte y el éxito aparecen entrelazados en una maquinaria discursiva que normaliza el asesinato, la desaparición, la tortura y la expoliación como experiencias vitales.

Estas canciones se insertan dentro de lo que el profesor de literatura y periodista Oswaldo Zavala ha denominado narconarrativas. Se trata, en sus palabras, de un:

“relato efectivo por su simpleza conceptual [...] que prevalece sobre todo a partir del consumo de cultura popular –en particular el cine, las series de televisión y la música–, pero también de las expresiones de 'alta cultura' –la literatura y el arte conceptual–, con un grado de consentimiento espontáneo que más que instituido, ha sido aprendido, interiorizado y ulteriormente confundido con la realidad” (Zavala, 2022:23).

El conjunto de la narconarrativa permite:

“a la clase política designar un enemigo permanente que justifica la militarización de la sociedad y el estado de excepción que violenta los derechos de la ciudadanía. [...] La violencia es real, pero la explicación oficial dominante es un ardid político, una fantasía redituable que permite a las autoridades ejercer la más cruel violencia en contra de la población, pero siempre legitimada por la reciclable trama de la ‘guerra contra el narco’” (Zavala, 2022:21-22).

Su función, señala, no es “ocultar la verdad”, sino:

“inventar una percepción alternativa de la realidad” (Zavala, 2022:29).

Ignorar el vínculo entre estas narconarrativas musicales y la gran maquinaria de control necropolítico, disciplinamiento social e industria cultural, es pasar por alto que esta última produce contenidos funcionales a los fines del capital. Promueve, además, la continuidad del orden civilizatorio capitalista en su fase más cruda.

Ahora bien, las juventudes reciben estas narrativas en contextos múltiples, con historias familiares, niveles socioeconómicos y condiciones de vida diversas. Aunque puedan compartir un *habitus*³ similar, cada quien reacciona de manera distinta. El dispositivo de hiperconsumo busca homogeneizar los sentires, pero aún encuentra resistencias: hay jóvenes que desmenuzan críticamente los contenidos, otros que los acogen con entusiasmo o escepticismo, y algunos que habitan la contradicción entre crítica y fascinación.

Este capítulo recoge esas voces y matices.

Justificación metodológica de la estructura diferenciada del capítulo

Este capítulo adopta una estructura distinta a la de los otros tres capítulos de la tesis, no como una excepción arbitraria, sino como una decisión metodológica deliberada y epistemológicamente justificada, coherente con lo estudiado y con los principios ético-políticos que guían esta investigación. La elección de organizarlo en bloques autónomos —encuestas, grupos focales, entrevistas individuales— responde a varias razones de peso que conviene explicitar.

En primer lugar, la centralidad del tema abordado en este capítulo —la percepción y apropiación juvenil de las narconarrativas— justifica un tratamiento singular. En el contexto contemporáneo, estas narconarrativas constituyen una de las formas más masivas, mediáticas y performativas de discurso y subjetivación juvenil. Atraviesan redes sociales, plataformas de streaming, dinámicas escolares, vida cotidiana y consumo cultural, volviéndose omnipresentes tanto en lo simbólico como en lo afectivo. En virtud de ello, el capítulo que se dedica a explorar directamente las voces de los jóvenes, sobre uno de los temas que más controversia causa, no podía ser uno más entre otros: debía ser también un espacio de resonancia, de escucha extendida, de desacomodo metodológico.

En segundo lugar, se evita reducir los testimonios a una serie de citas ilustrativas subordinadas a una argumentación ya prefijada. Por el contrario, se reconoce que las narrativas de los jóvenes poseen

³ El concepto de *habitus*, desarrollado por Pierre Bourdieu, remite a un sistema de disposiciones duraderas y transferibles que orientan la percepción, el pensamiento y la acción de los individuos. Estas disposiciones se originan en las condiciones sociales de existencia y se manifiestan en prácticas que tienden a reproducir el orden social establecido. El *habitus* no es plenamente consciente ni completamente mecánico: actúa como una interiorización estructuralizada y estructurante del mundo social.

Bourdieu, P. (1979). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

densidad teórica, capacidad crítica y poder performativo, por lo cual se opta por preservar la especificidad del formato en que emergieron: la encuesta como lectura general, los grupos focales como espacios de reflexión colectiva, y las entrevistas como ventanas íntimas donde se despliegan subjetividades complejas, contradictorias y móviles. Esta arquitectura fragmentaria permite visibilizar las tensiones internas y las múltiples formas de agencia que ejercen lxs jóvenxs frente al discurso hegemónico narco-capitalista.

En tercer lugar, esta organización plural busca no traicionar las condiciones de creación del conocimiento, dando lugar a una forma de escritura que acompaña el proceso mismo de investigación: discontinua, a veces contradictoria, pero profundamente significativa. La fragmentación del capítulo responde al carácter dislocado del objeto —la narconarrativa musical— que no se deja atrapar fácilmente en un marco interpretativo único, sino que exige multiplicidad, ritmo y disposición a la paradoja. Al mismo tiempo, refleja una apuesta ético-política por no homogeneizar ni jerarquizar las voces recogidas: cada grupo, cada entrevista, cada testimonio se presenta como un mundo, con su tono, su conflicto y su potencia interpretativa.

Finalmente, esta estructura abierta permite observar cómo el corrido tumbado y bélico no es solo un fenómeno musical, sino un dispositivo complejo de socialización afectiva, legitimación simbólica y pedagogía necroestética, que interviene directamente en la formación de imaginarios juveniles sobre la violencia, el éxito, el poder, el consumo y el futuro. En contextos de precariedad estructural y desconfianza institucional, estas narrativas musicales construyen sentido, moldean cuerpxs y configuran deseos, y es en esa potencia que reside tanto su peligro como su relevancia analítica.

En síntesis, la forma que adopta este capítulo no responde a una lógica de excepción o desorden, sino a una coherencia profunda entre objeto, método y ética investigativa. Escuchar a lxs jóvenxs en sus propios términos, sin forzar sus relatos en una grilla analítica uniforme, fue aquí no solo una elección de forma, sino una decisión de fondo: abrir el texto a la posibilidad de pensar con ellxs, no sobre ellxs, un presente donde la muerte se canta, se baila y se comercializa como mercancía emocional de alta rotación.

1.1. Entre el espejo y el espectáculo: percepción de realidad en las narconarrativas (encuesta inicial)

Como punto de partida para este capítulo, se consideraron 52 respuestas específicas a las preguntas del instrumento de encuesta relacionadas con los corridos tumbados y bélicos. Si bien esta herramienta no pretende agotar el análisis, permite trazar un primer mapa de recepción, gusto e interpretación colectiva respecto a este fenómeno musical y narrativo.

A la pregunta directa sobre las letras que más les gustan, solo ocho respuestas manifestaron preferencia por canciones “bélicas”. Aunque no se ofrecieron razones específicas, este dato sugiere que para un sector mayoritario la narrativa narcotraficante no resulta prioritaria ni especialmente atractiva. Es posible incluso —aunque no comprobable solo con este instrumento— que genere cierto rechazo. Este hallazgo es relevante, pues relativiza la extendida idea de que el gusto juvenil por estos géneros implica necesariamente fascinación acrítica por el mundo narco.

Más significativa aún resulta la pregunta que indagaba si los corridos tumbados o bélicos reflejan la realidad o si son solo ficción para entretener. Las respuestas muestran una distribución reveladora:

20 jóvenes consideran que existe una mezcla de realidad y ficción.

10 sostienen que son una representación real.

7 no tienen una opinión clara.

3 los consideran mera ficción.

Este desglose permite varias observaciones. La mayoría identifica un componente de realidad en los contenidos, ya sea como reflejo directo o como representación híbrida. Solo una minoría marginal considera que se trata exclusivamente de ficción. Esta tendencia refuerza la hipótesis de que las narconarrativas no son recibidas únicamente como espectáculo o fantasía, sino como vehículos de una verdad parcial, distorsionada o encubierta, pero reconocible.

Si bien estas respuestas carecen de matices interpretativos, permiten esbozar una hipótesis de lectura: los jóvenes no se limitan a consumir pasivamente estas canciones, sino que las interpretan como parte del tejido simbólico que configura su experiencia del mundo. En otras palabras, los corridos funcionan como relatos explicativos del entorno social —violento, precarizado, competitivo— y, al mismo tiempo, como modelos aspiracionales, aunque problemáticos.

Este hallazgo conecta con lo planteado por Oswaldo Zavala, para quien la función de la narconarrativa no es ocultar la verdad sino construir una percepción alternativa de lo real. La encuesta confirma que dicha percepción ha sido interiorizada por una proporción considerable de jóvenes, lo que obliga a analizar con mayor profundidad cómo estos relatos moldean subjetividades, deseos, miedos y decisiones concretas.

No se trata aquí de afirmar que quienes escuchan estos géneros adoptan automáticamente sus valores, sino de reconocer que las canciones se insertan en un campo complejo de significaciones donde se negocian —y a veces se tensan— los sentidos que lxs jóvenes dan a su vida cotidiana. Los corridos no son simplemente una “música de moda”; son una pedagogía informal del presente.

Este breve análisis cuantitativo será matizado, profundizado y problematizado en los siguientes apartados del capítulo, donde las voces cualitativas del trabajo de campo —grupos focales y entrevistas— permitirán explorar cómo se articula esta percepción general con la experiencia vivida y los procesos de subjetivación juvenil.

1.2. “A veces me pregunto si tanto escuchar estas canciones hace que la violencia se normalice”: voces juveniles en torno a la narconarrativa del corrido bélico-tumbado

1.2.1. Metodología situada: escuchar el pensamiento en voz alta

Este apartado reúne los resultados de cuatro grupos focales realizados con jóvenes en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, como parte del trabajo de campo de esta investigación. A diferencia de los demás capítulos de la tesis —estructurados mediante la integración de teoría y evidencia empírica en apartados temáticos— esta sección se articula como una suerte de mosaico discursivo, en el que la voz de lxs jóvenes no es solo una fuente, sino un espacio vivo de reflexión colectiva.

Cada grupo focal es presentado por separado, no para fragmentar el análisis, sino para preservar la especificidad del diálogo compartido en cada uno, así como la cadencia propia de sus temas, tonos y tensiones. Aquí no se impone una hipótesis por comprobar, sino que se parte de una escucha atenta: el grupo focal como dispositivo metodológico que activa el pensamiento en voz alta, y como espacio donde el testimonio, la duda, la contradicción y la crítica pueden coexistir.

A lo largo de estos encuentros, las juventudes expresaron con sorprendente agudeza no solo sus gustos musicales, sino también sus intuiciones políticas, éticas y afectivas frente al fenómeno narco y a los productos culturales que lo representan. Lejos de construir una imagen homogénea del “fan del corrido bélico y tumbado”, los grupos focales permiten ver la multivocidad de experiencias que se entrecruzan: atracción, rechazo, fantasía, crítica, resignación, normalización, ironía, vergüenza, deseo.

En ese sentido, esta sección no busca cerrar con conclusiones rápidas, sino abrir zonas de escucha donde lo teórico y lo testimonial se vinculan sin jerarquías. La metodología adoptada aquí prioriza la polifonía como forma de pensamiento crítico: un pensamiento que emerge del cuerpo y cuerpo que escucha, que baila, que teme, que recuerda, que sueña.

1.2.2. Grupo focal uno. “Siento que lo normalizo yo misma”: entre la habituación y la sospecha en la escucha cotidiana

En los grupos focales emergieron, a través del diálogo, matices que la encuesta no permitía captar. En el primero de estos grupos —integrado por mayoría mujeres—, se expresaron posturas ambivalentes y críticas hacia los corridos bélicos. Una de las participantes comentó que estas canciones le parecen “groseras y vulgares”, y señaló que la glorificación de la violencia contenida en ellas “depende de cómo sea la persona. Porque unos lo pueden tomar más normal al escuchar esas canciones, y otros no les puede gustar por eso mismo”. Más adelante reflexiona que “el problema es del gobierno, que los prohíbe, porque decían que reflejan la realidad tal cual”, agregando su incertidumbre sobre si lo que ocurre es una normalización o simplemente una exposición narrativa: “no sé cuál es la idea de los cantantes. Tal vez solo es platicarnos de cómo es el narcotráfico”.

Otra participante, desde una introspección más afectiva, afirma: “siento que lo normalizo yo misma”. Esta frase, cargada de honestidad y contradicción, pone en evidencia un fenómeno clave: el proceso de normalización subjetiva no como imposición externa, sino como parte de una negociación interna en la escucha cotidiana. La repetición, la cercanía, la exposición reiterada a relatos de muerte y poder se convierten en parte del paisaje emocional, sin necesariamente ser deseados. Una tercera joven señala que estos temas le parecen “muy normales ahorita en la actualidad”, ubicando esa normalización no tanto como una elección individual, sino como un rasgo del entorno cultural.

Durante la discusión en el grupo se planteó —como parte de la dinámica reflexiva— la distinción entre normalizar y naturalizar. Sin embargo, en el diálogo espontáneo estas fronteras conceptuales aparecían difuminadas: se hablaba de “normalizar” como incorporar algo a la vida cotidiana, como si formara parte ya del repertorio de lo esperable, sin reparar en su carácter estructural o en su construcción mediática. Esta difuminación no debe interpretarse como ignorancia, sino como la evidencia de que la vivencia afectiva y social va por delante del lenguaje académico.

Una de las aportaciones más agudas del grupo fue la identificación del efecto paradójico del prohibicionismo estatal. Para una de las jóvenes, la censura gubernamental de los corridos los vuelve más verosímiles, más peligrosos, más “reales”. La acción estatal aparece entonces no como barrera de contención, sino como mecanismo de autenticación involuntaria. La narrativa gana densidad simbólica cuando es reprimida: se vuelve clandestina, subversiva, digna de atención. Esta intuición conecta con teorías de la performatividad del poder, donde la prohibición no solo refuerza aquello que quiere negar, sino que a veces lo constituye como objeto deseable. Así, la censura no desacredita a los corridos, sino que los enmarca como una verdad que el poder no quiere que se escuche.

Por otro lado, se identificó también una diferencia fundamental entre modos de escucha. Una joven expresó: “cuando lo escucho, no le tomo mucha importancia a la letra. Pero si ya me pongo a analizarla bien, pues ya cambia la cosa. Pero así normal, no siento nada”. Esta distinción revela una dualidad en la escucha: por un lado, una escucha automatizada, que acompaña las rutinas sin interrogar su contenido; por el otro, una escucha crítica, que requiere intencionalidad y tiempo para desentrañar lo que se dice y lo que se oculta. Esta ambivalencia es clave para pensar la pedagogía informal que ejercen las narconarrativas: no enseñan por contenido explícito, sino por atmósfera, por repetición, por familiaridad.

Finalmente, en este grupo emergió una resignación sutil, casi existencial: “¿qué más da?”, parecerían sentenciar algunas de las participantes. Si la vida ya está atravesada por la violencia, si la precariedad y el miedo ya forman parte del día a día, entonces escuchar corridos bélicos no significa ruptura, sino continuidad. Esta actitud no implica aprobación, sino habitualidad. La violencia no escandaliza cuando es constante; se vuelve, en palabras de Rita Segato, parte del paisaje emocional de la época.

1.2.3. “A ese nunca le van a dar una troca blindada”: verdad, deseo y jerarquía en la pedagogía narco

El segundo grupo focal se centró en desmenuzar el grado de veracidad que perciben en las narconarrativas musicales, particularmente en relación con las promesas de éxito. Desde el inicio, un joven comentó —visiblemente conmovido— que “a veces los corridos tumbados te dejan una sensación de que lo que dicen es muy real, pero es tan fuerte la violencia que te estremece un poco”. Aunque el estremecimiento sea leve, el cuerpo lo resiente, revelando que el impacto de estas canciones no se limita al discurso: es también corporal, afectivo, íntimo.

Entre lxs participantes prevaleció la idea de que las narconarrativas son una mezcla de realidad y ficción. Se reconoce que, si bien algunos aspectos del negocio del narcotráfico aparecen reflejados con fidelidad, otros son adornados, embellecidos o directamente idealizados. Uno de los jóvenes comentó: “siento que tiene su parte realista y fantasiosa. Realista en el sentido de que sólo los de más alto rango [...] tienen los éxitos que se dicen en las canciones. Y pues los que van iniciando [...] no llegan a eso”. A esta afirmación se sumaron varias voces que señalaron cómo la narrativa de éxito en los corridos es altamente selectiva: muestra el lujo, pero rara vez menciona los riesgos.

Un joven, cuya familia materna vive en un pueblo del municipio Ángel Albino Corzo en la sierra de Chiapas, compartió testimonios personales sobre el reclutamiento de conocidos suyos por parte del Cártel de Sinaloa. En sus palabras, varias personas de su entorno comenzaron a involucrarse con el narco después de escuchar este tipo de música. El efecto performativo de las letras se vuelve palpable: no solo representan un mundo, sino que lo activan como posibilidad deseable. Su narración no fue hipotética, sino vivencial: menciona a un excompañero de escuela que había fracasado en distintos ámbitos (“tenía un cafetal que quemó... no supo cómo llevarlo”), pero que ahora —tras involucrarse en “ese jale”— tiene una casa y maneja un Camaro. El mensaje que se codifica ahí no es solo económico, sino simbólico: donde antes había fracaso, ahora hay poder.

El mismo joven añade: “yo he hecho entrevistas, por así decirlo, peligrosas, a gente que ha llegado a relacionarse con el narcotráfico”. Y concluye que muchas veces lo que se canta en los corridos “sí es cierto”, pero solo para una élite: la mayoría queda en la base del sistema. A su juicio, los relatos de éxito tienden a generalizarse engañosamente, ocultando la jerarquía brutal del narcomundo.

Otro participante reforzó esta idea usando como ejemplo la canción “Cuerno azulado”, de Natanael Cano, la cual fue prohibida por mencionar explícitamente que votaran por Joaquín “El Chapo” Guzmán en las elecciones. “Como la prohibieron, entonces es que era verdad”, sugirió. La censura, como ya lo mencionaron otrxs jóvenes, opera como validación involuntaria de lo cantado. La canción, vetada de plataformas como Spotify y de los conciertos del artista, fue sin embargo entonada en vivo en el Estadio GNP y transmitida por Disney+. Esta paradoja deja entrever una tensión estructural: el Estado prohíbe lo que las plataformas y el mercado amplifican. La censura no silencia: legitima.

En este grupo, el éxito fue entendido no como autorrealización o logro comunitario, sino como capacidad de consumo visible. Tal como lo plantea Valenzuela Arce, en el contexto del narcomundo:

“El éxito se reduce a la capacidad de consumo reflejada en los mismos productos, cuyos valores de uso se desvanecen para catapultar su valor de cambio y su conversión al criterio significativo de distinción social que establecen las marcas de lujo.” (2024:111).

En esta clave, el corrido no solo muestra el éxito, sino que enseña su forma: marcas, autos, blindaje, armas, relojes, cadenas. La distinción de clase no se oculta: se ostenta como elemento estético y narrativo. Pero como advirtieron lxs jóvenes, el problema es que ese éxito es deseado y temido a la vez. Uno de ellos lo sintetizó así: “incluso hoy en día hay muchos que aspiran a ser narcotraficantes. Y lo que más influyó, siento yo, en esas decisiones fueron los corridos bélicos”.

Otro estudiante profundizó: “los glorifica, porque hace que muchos quieran aspirar al mismo gusto de querer serlo”. Otro más comentó que estas canciones “los blanquean un tantito”, les otorgan un barniz de justificación ética o incluso de piedad, reforzando una imagen positiva —y a veces heroica— del narcotraficante, en sintonía con las representaciones de series y películas. En línea con la crítica de Adorno y Horkheimer, esta repetición de estructuras narrativas consolida una ideología bajo la apariencia de entretenimiento. La ideología se vuelve familiar. Se naturaliza.

Al final del grupo, un joven introduce un elemento devastador: la figura del “puntero”. Explica que este es el primero en entrar en un enfrentamiento armado, usualmente sin protección alguna. No hay blindaje ni armas sofisticadas. A veces ni siquiera hay vehículo: “van en bicicleta, yo lo he visto, de verdad”. Y sentencia: “son los más propensos a morir en un enfrentamiento”. En sus palabras se revela la fractura brutal entre la narrativa heroica del corrido y la estructura real del narcomundo: un orden jerárquico que arroja cuerpxs desechables al frente para sostener la gloria ajena. No hay Camaro, no hay cadenas, no hay escape. Solo hay muerte rápida y olvido.

Esta visión resuena con la lectura de Sayak Valencia, quien ha denunciado cómo el capitalismo gore convierte los cuerpos precarizados en materia prima para sostener un sistema que necesita sangre, violencia y espectáculo para seguir funcionando. En este sentido, los corridos no solo relatan ese mundo: lo naturalizan y lo hacen deseable, incluso mientras devora a quienes lo habitan. El corrido se vuelve entonces no solo relato: se vuelve ritual sonoro de la necropolítica.

1.2.4. “Ya ni se siente raro escuchar de balaceras”: estetización del horror y pedagogía necropolítica

La conversación en el tercer grupo focal giró desde el inicio en torno a la influencia que pueden tener los corridos bélicos y tumbados sobre la forma de pensar, sentir y actuar de quienes los escuchan. A partir de la pregunta detonadora —“¿Qué les representa el corrido bélico y tumbado?”— surgieron respuestas que evidencian una mezcla de gusto, ambivalencia y alerta moral. Una de las participantes, con un tono titubeante que rozaba la autoexculpación, expresó: “Pues la verdad, a mí me gustan bastante, pero sí siento que a veces podrían influir un poco en la manera de pensar de las personas. Y aunque tal vez esa no sea la intención principal, pues siento que hay personas que pueden llegar a malinterpretar cosas y, no sé, hacer cosas malas, por ejemplo”.

La discusión partió de una inquietud compartida: la capacidad de las narconarrativas para modificar ideas, alterar los juicios de valor y transformar la percepción sobre el llamado “narcomundo”. Una de las jóvenes relató su experiencia personal al escuchar este tipo de corridos y cómo afectaron su visión inicial: “yo tenía, como, un muy mal concepto, pues, de los narcos y todo eso, ¿no? Y ya, pues, cuando empecé a escuchar los corridos, sí ha cambiado un poco mi percepción sobre eso. No estoy diciendo que no sea malo o cosas así, pero por otro lado también pienso que, no sé, como que incluso el ritmo de la música te puede hacer así como que: ‘ah, no, pues esta canción está muy chida’, y ya luego, cuando ves la letra, también influye en tu manera de pensar. Como que no son tan mala onda”.

Para esta estudiante, “el ritmo de la música” funciona como un anzuelo emocional que seduce al oyente antes de exponerlo, sin defensa, a la intemperie narrativa. En ese espacio quedan vulnerables la cognición, las emociones y la sensibilidad ante relatos cruentos, marcados por la exaltación del poder violento. La exaltación sonora amortigua el impacto de lo que se dice, facilitando así su asimilación afectiva.

Otro de los jóvenes sintetizó de forma lapidaria la lógica que se extrae de estas canciones: “no es que te quieran hacer narco, pero sí te hacen ver que la vida es así: o mandas o te mandan”. Esta frase encarna no solo una lectura binaria del poder, sino una ética de la dominación que resuena con la estructura misma del capitalismo criminalizado. Desde esta perspectiva, los corridos contribuyen a la naturalización y glorificación no solo de ciertos personajes, sino de una manera de vivir y morir.

Los testimonios del grupo permiten observar que no solo cambia la valoración moral sobre quienes participan en el narcotráfico, sino también la forma en que se interpreta la propia realidad social. Para algunos de estos jóvenes, los corridos tumbados no solo modifican sus ideas: confirman lo que viven. Uno afirmó: “los corridos tumbados hablan de lo que pasa en la calle, de la gente que se mete en el negocio y de cómo terminan muchos, ya sea con dinero o muertos”. Otra voz señaló: “a veces escucho esos corridos porque cuentan cosas reales, aunque también romantizan la violencia, como si fuera algo normal o hasta admirable”.

Este ir y venir entre el miedo y la admiración, entre la distancia crítica y la apropiación emocional, conduce a una pérdida del sentimiento de extrañeza. Como lo expresó otro joven: “ya ni se siente raro escuchar de balaceras o de que levantaron a alguien, porque en las rolas lo dicen todo el tiempo”. Y otro añadió: “a veces me pregunto si tanto escuchar estas canciones hace que la violencia se normalice, porque muchos ya ni se espantan con las cosas que pasan”.

Estas experiencias resuenan con lo que José Manuel Valenzuela Arce ha descrito como un proceso de resignación social ante el horror. En su obra *La danza de los extintos*, sostiene que nos hemos acostumbrado a:

“Las escenas dantescas de decapitados, desollados, descuartizados y masacrados que aparecían en barrios, colonias y zonas públicas.” (2023:45).

Sean o no reales las escenas que relatan los corridos, lo cierto es que forman parte de una guerra cultural que trastoca las psiques y los cuerpos. Las narconarrativas, afirma Valenzuela Arce, ya han sido completamente interiorizadas:

“Las fuimos incorporando en los anecdotarios del día a día, a verlas recreadas en series y programas televisivos, en los mundos virtuales, en corridos, videos y cantorales de muy diversos géneros musicales; nos familiarizamos con el horror y la sociedad lo incorporó en sus narrativas.” (2023:45–46).

En este contexto, entonar a grito abierto coros que aluden directamente a la eliminación física de una persona no puede reducirse al mero entretenimiento. Menos aún en una realidad sociopolítica permeada por lo que Rossana Reguillo denomina violencia expresiva, es decir:

“Violencias que no parecen perseguir un fin instrumental (como la guerra entre Estados, el secuestro, el robo), sino constituirse como un lenguaje que busca afirmar, dominar. Exhibir los símbolos de su poder total.” (2021:35).

Para algunxs jóvenxs del grupo, los corridos funcionan como advertencias. “La neta, en los corridos siempre dicen que si te metes con ellos te desaparecen, y así pasa en la vida real”. Otro coincidía: “siempre los ponen como jefes, que si te metes con ellos te desaparecen, que nadie les puede decir nada porque controlan todo”.

Estas frases revelan gramáticas interpretativas de la violencia, donde el corrido bélico no solo describe, sino ayuda a construir un orden simbólico paralelo. Este orden es lo que Reguillo conceptualiza como paralegalidad: una zona de ambigüedad institucional donde la legalidad y la ilegalidad ya no bastan como marcos analíticos. En sus palabras:

“La paralegalidad emerge justo en la zona fronteriza abierta por las violencias, generando no un orden ilegal, sino un orden paralelo que produce sus propios códigos, normas y rituales que, al ignorar olímpicamente a las instituciones y al contrato social, se constituye paradójicamente en un desafío mayor que la ilegalidad. En una metáfora infantil, podríamos decir que el juego de policías y ladrones está agotado, y que el nuevo juego consiste en la disputa entre ladrones en un mundo propio en el que la policía es una figura accesoria y cómplice.” (2021:34–35).

En la conversación con los y las jóvenxs se daba por hecho la existencia de un mundo alterno, no necesariamente “ilegal”. Uno de ellos lo expresó con claridad: “El problema es que en algunas zonas los narcos son los que dan trabajo y ayudan a la gente, entonces la música solo refleja esa realidad”. Otro agregó: “Muchos jóvenes ven a los narcos como ídolos, no solo por la música, sino porque en sus comunidades es lo que más se ve”.

Desde esta mirada, las narconarrativas refuerzan —al menos simbólicamente— la legitimidad del mundo paralegal, presentado como opción frente a la precariedad de la vida “legal”. Un estudiante lo resumió así: “La música te hace pensar que ser parte del narco es una opción válida para salir adelante, sobre todo si no tienes oportunidades”.

A esto se suma el componente rítmico. El tempo acelerado de los corridos refuerza letras que invitan a vivir al límite. “Sin miedo a la acción, se prende en calor, derecho o chueco, dinero es dinero y ya...”, canta Junior H, exaltando el vértigo de una vida donde el dinero justifica cualquier camino. Otro joven del grupo comentó: “En las canciones dicen que la vida del narco es rápida y peligrosa, pero también la muestran llena de lujos y respeto. Eso es lo que muchos quieren”. En la misma tónica, otros participantes afirmaron: “Muchos quieren ser como ellos porque ahí dicen que tienen dinero, respeto y mujeres, aunque sepan que la muerte está cerca”. Y uno más puntualizó: “No es que quiera ser narco ni nada, pero cuando escuchas esas canciones te da curiosidad, como que lo hacen ver fácil y atractivo”.

Sin embargo, también se reconoce que ese narcomundo, al formar parte de la paralegalidad, tiene sus propios códigos y reglas estrictas. Un estudiante lo ilustró así: “En las rolas te cuentan que para ser narco tienes que aguantar los vergazos, que si te rajas no sirves pa’ eso”. La violencia, entonces, se erige como prueba de valía, como filtro de entrada a una comunidad marcada por la crudeza. Otro joven resumió esta ética letal con una frase que golpea: “Si escuchas esas canciones te das cuenta de cómo funciona todo, que si quieres billete tienes que entrarle y no tener miedo de matar”.

Vivir al límite y siempre al borde de la muerte es una de las constantes de los corridos bélicos y tumbados. “Sin miedo al peligro y ondeado de más”, canta el Chino Pacas. Hacer que la existencia tenga valor es, en ese imaginario, vivirlo todo en un instante, pues en segundos “la tracatera”⁴ puede comenzar. Es en ese momento cuando —como cantan Fuerza Regida y Juanpa Salazar— “ya empezó la tracatera, carnal, préndase otro gallo, si de esa no la libramos, me voy a morir peleando”. Enfrentar al enemigo con la osadía de “prender un gallo”⁵, quizá por última vez, se convierte en una exaltación sonora de lo que José Manuel Valenzuela Arce ha conceptualizado como presentismo intenso:

“Es la vida al límite vivida como opción disponible frente a la ausencia de las condiciones para desarrollar proyectos viables y vidas vivibles. El presentismo intenso se conforma en el ahora pues el futuro ya fue, cuando se asume la condición precaria de la vida, cuando la gente se harta de ver el desfile de dispendio tras las grandes ventanas del mercado neoliberal, cuando se observan las condiciones de inhumano enriquecimiento de políticos, empresarios abusivos, mafiosos y truculentos, o de figuras protagónicas del narcomundo, las más cercanas a sus realidades, figuras como las que aparecen de manera recurrente y dominante en los corridos tumbados y, de manera conspicua, en los bélicos.” (2023:105).

⁴ “Tracatera” es un término coloquial que deriva de la onomatopeya “traca-traca”, asociada al sonido de disparos con rifles de asalto o ametralladoras. Se ha popularizado para referirse a enfrentamientos armados con armas de grueso calibre.

⁵ “Prender un gallo” es una expresión coloquial que alude a encender un cigarro de marihuana.

En una geografía como la que hoy llamamos México, ubicada en el sur global y donde buena parte de la población vive en condiciones estructuralmente precarias, la sola posibilidad de imaginar un instante de gloria o hiperconsumo opera como aliciente de supervivencia simbólica. La individualidad extrema, exaltada en estos relatos, aparece como única vía en un escenario reconvertido en espectáculo bélico.

En estos contextos, señala el filósofo camerunés Achille Mbembe, se ejerce una forma de gobierno basada en la administración de la muerte. En su concepto de necropolítica, el Estado —a través de cuerpos legales o paralegales— autoriza la eliminación física de aquellos cuerpos no considerados dignos de vivir. En sus palabras:

“[...] el arte de gobernar que establece la distinción entre las vidas que merecen ser vividas y las que pueden ser eliminadas. El poder se define por la capacidad de decidir quién vive y quién muere. [...] El poder necropolítico se manifiesta a través de la creación de zonas de muerte en las que los individuos son arrojados a la indiferencia, sin derechos y sin voz.” (2019:66–68).

Podríamos sugerir, entonces, que para las geografías del sur global la necropolítica no se limita a operar mediante ordenanzas legales o paralegales. Este principio no se restringe a lo político y económico, sino que influye también en lo cultural de múltiples formas. Una de ellas es la producción y el consumo de narrativas violentas, donde no solo se glorifica la violencia, sino que se promueve el “presentismo intenso” que, asumido desde la narcocultura, adquiere otros matices.

Valenzuela Arce lo explica así:

“El narcomundo y sus entramados y actividades definen los sentidos de vida y de muerte de millones de jóvenes, que encuentran o intentan encontrar en él el medio para cumplir sus deseos de consumo y placer. La vida y los satisfactores en el narcomundo no son fáciles, pero a veces pueden ser rápidos. Participar en el mundo del narcotráfico implica cumplir reglas pautadas de lealtad y riesgo, asumiendo los costos, sin mentir ni traicionar. Millones de jóvenes han muerto o han sido asesinados en ese mundo, que sigue fagocitando vidas y esperanzas. Funciona como el gran encantador de serpientes, o como flautista de Hamelin, convocando o arrastrando a millones de jóvenes, que asumen los riesgos considerando que esa es su única opción disponible, que pronto llegarán los dólares, las trocas, los licores, los desplantes chacalosos, la vida de lujos y buchonas a granel. Las mujeres también sucumben a esa realidad de ensueño, ramplona, vacía y deshumanizada que conforma la escalera al cielo del consumo y el éxito en el mundo capitalista.” (2023:104–105).

Nos encontramos ante una paradoja abrumadora. Se entrecruzan la precariedad —económica, laboral, política, social, emocional, psicológica, cultural y espiritual— con la guerra y sus hechos violentos,

cada vez más espectacularizados, aunque simultáneamente vividos con horror. A esto se suma una hiperconectividad digital que empuja hacia la virtualización de la vida misma, convirtiendo cualquier acontecimiento en contenido mediático.

En este escenario de horizontes truncados, se sigue promoviendo el ideal del éxito personal: el “tú puedes”, el “échale ganas”. Como canta Natanael Cano: “cuando le echas ganas, más te ayuda Dios. El pedo aquí está en la jugada: si le pegas, todo ganas; si no, regresas con nada. Y así pensé yo...”. A esta retórica se suman los discursos oficialistas del “bienestar para todas y todos”, pero como ha dicho el Subcomandante Insurgente Moisés, los gobiernos, sin importar su color partidista, “son solo capataces que administran fincas-naciones”⁶.

En este contexto, las aparentes fallas del sistema no son anomalías: son expresiones funcionales del orden civilizatorio actual. La violencia extrema, así como la incertidumbre y la impunidad, se incorporan como parte del paisaje, se normalizan al punto de volverse espectáculo. De ahí que frases como “en algo andaba” (cuando alguien es asesinado) o “salí y volví, un día más que agradecer” se hayan popularizado como consuelo acrítico en zonas marcadas por la violencia en el norte del país.

Rossana Reguillo, retomando la noción de necropolítica de Mbembe, propone la categoría analítica de necromáquina para pensar realidades complejas donde lo económico, político, social y cultural ya no pueden entenderse por separado. Mucho menos en un país como México, donde —solo de 2006 a la

⁶ Para el Subcomandante Insurgente Moisés, vocero del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), los países del mundo —especialmente en el sur global— no son naciones soberanas, sino fincas administradas. En sus palabras:

“Ya no hay países, hay fincas: fincas grandes, medianas, pequeñas. Y cada finca tiene su capataz, que es el mal gobierno de cada país. Y los patrones, los dueños de las fincas, están en el poder del dinero” (Subcomandante Insurgente Moisés, 2017).

Esta lectura radical sitúa a los Estados nacionales no como garantes del bien común, sino como administradores de la explotación, subordinados a los intereses del capital transnacional. En este marco, fenómenos como el narcotráfico, la militarización o la violencia institucional no son anomalías, sino engranajes funcionales de un sistema cuya finalidad es controlar los cuerpos, los territorios y los deseos de las poblaciones empobrecidas.

Subcomandante Insurgente Moisés. (2017, 12 de abril). Palabras del Subcomandante Insurgente Moisés. Enlace Zapatista. <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2017/04/12/palabras-del-subcomandante-insurgente-mois-es-miercoles-12-de-abril-de-2017/>

fecha— hay más de 111,000 personas desaparecidas⁷, como si hubiesen sido tragadas por un agujero estructural de impunidad.

Desde esta perspectiva, la necromáquina no se limita a la acción de los cárteles o la violencia criminal. Es un sistema más amplio, que involucra al Estado, las fuerzas armadas, los discursos mediáticos, las economías ilícitas y la industria cultural. En palabras de Reguillo:

“La necromáquina, un aparato empresarial que no solamente produce muerte, sino —lo más terrible— procesos de socialización, formas de entender el mundo [...]. La necromáquina es la disolución absoluta de la vida en un estado de urgencia constante.” (2021:4–25).

Uno de los efectos más inquietantes de este sistema —y quizá uno de los logros más sórdidos de la industria del entretenimiento contemporáneo— es la generación de una atracción por lo espantoso: una seducción por la muerte violenta y las formas extremas de dolor. Entre 2009 y 2012, durante uno de los momentos más crudos de la llamada “guerra contra el narco”, miles de personas en México se volvieron asiduas al infame Blog del Narco, un sitio donde se compartían videos de decapitaciones, torturas y ejecuciones. El sufrimiento real se transformó en necroespectáculo, disponible en línea para ser consumido, compartido y banalizado.

Es en este contexto donde cobra sentido la propuesta conceptual de lo “osónimo” formulada por Valenzuela Arce, a partir de las realidades latinoamericanas contemporáneas. Esta categoría permite comprender cómo ciertos productos culturales —como los corridos bélicos y tumbados— no solo representan la violencia, sino que la estetizan, promueven y normalizan, contribuyendo a su incorporación afectiva y simbólica en la vida cotidiana.

“Por ello propongo un concepto que exprese esta cercanía con la abyección anclada a la violencia y la muerte y cómo nos familiarizamos con la desgracia y la ruindad mediante entramados osónimos; concepto literal y conceptualmente opuesto de lo ominoso. Lo osónimo refiere a la condición (filo) ominosa, donde la desventura es atrayente, la desdicha es afortunada, imanta la abyección, seduce la ruindad, fascina, vende. No pretendemos realizar un juego lingüístico, sino describir un proceso individual y colectivo que se regodea en historias y narraciones que muestran escenas siniestras y su impacto en la reproducción del dolor y la

⁷ De acuerdo con datos recopilados por Mexicanos Contra la Corrupción y la Impunidad (MCCI), más de 111,000 personas se encuentran desaparecidas en México desde 2006. Esta cifra revela no solo la magnitud de la violencia estructural, sino también la desfachatez institucional sostenida en todos los niveles de gobierno.

Mexicanos Contra la Corrupción y la Impunidad. (2023). Más de 111 mil desaparecidos en México: Un problema que el gobierno no ha podido resolver. <https://contralacorrupcion.mx/cien-mil-desaparecidos-mexico/>

muerte, como las exhibiciones en internet de escenas reales de decapitaciones, descuartizamientos, desollamientos, castraciones y ejecuciones: el suplicio real en formato digital, directo, reproducible y a todo color.” (Valenzuela Arce, 2023:45–46).

La cuestión, entonces, no es atribuir a los corridos bélico-tumbados un poder subliminal absoluto, como si fueran capaces por sí solos de reclutar masivamente a la juventud. Más bien, se trata de ubicar a las narconarrativas como parte de un dispositivo mayor: un engranaje cultural, mediático y económico del orden civilizatorio patriarcal, colonial y capitalista que en esta era digital-virtual y postpandémica opera de forma profundamente simbólica.

Desentrañar la función de estas líricas exige reconocer que no solo sirven para generar ganancias dentro de la industria musical. En tanto dispositivos, en el sentido propuesto por Giorgio Agamben, cumplen una función de control, modelado y captura de las subjetividades. El filósofo italiano define el dispositivo como:

“Cualquier cosa que tenga la capacidad de capturar, orientar, modelar, controlar o asegurar los gestos, conductas, opiniones o discursos de los seres vivos. Los dispositivos pueden ser tanto instituciones (como la prisión, la escuela, el Estado), como objetos tecnológicos digitales (el smartphone, la computadora, la televisión), prácticas discursivas y hasta hábitos sociales. Lo que todos tienen en común es que funcionan como mecanismos de poder que moldean la vida de las personas.” (2009:14).

Desde esta perspectiva, las líricas tumbadas y bélicas operan sobre todxs lxs escuchas —les gusten o no, las aprueben o no— instaurando una narrativa de violencia extrema como paisaje común, como horizonte de sentido. Se trata de una pedagogía emocional que acostumbra lxs cuerpxs a convivir con la violencia, no solo la ejercida por el narco, sino también la violencia institucional, militar, estructural, legalizada y legitimada por el aparato estatal. En tiempos hiperconectados, además, se amplifica la exposición constante a guerras, tiroteos escolares, masacres y genocidios en curso: como el intento de exterminio del pueblo palestino por parte del Estado israelí, presentado también como espectáculo global.

Al cerrar el diálogo con lxs participantes del tercer grupo focal, uno de los estudiantes compartió una experiencia que resume con crudeza la potencia simbólica y performativa de estas narrativas: “Si hay una obsesión por los corridos y si aparte hay una necesidad, pues te metes. Así le pasó a un compañero mío y ahora me manda fotos de una moto que le dieron, anda ya en una de esas organizaciones. Pero

también hay riesgos. Mi amigo me cuenta que no es como en las canciones, que es más feo y que no hay vuelta atrás. También me manda fotos trabajando de madrugada con armas”.

Este testimonio no es un ejemplo aislado, sino una advertencia viva. Cada tanto, las narconarrativas pueden actuar como vehículos de una gran épica deseada, especialmente en contextos donde escasean el futuro, la esperanza y las alternativas reales de dignidad. En esas circunstancias, el éxito personal a toda costa no es solo un horizonte aspiracional: es una necesidad instalada por el orden económico y afectivo del capitalismo tardío. Y en ese orden, como se ha dicho, la violencia no solo se permite: se convierte en estética, en deseo, en dispositivo.

1.2.5. “De oírlo emociona, pero ya para vivirlo es otra cosa”: moda, espectacularización e insensibilización

Para lxs jóvenes del grupo focal cuatro, el tema bélico es, antes que nada, una moda, y como tal, algo comerciable. “Ahorita es lo que más vende. A la gente le gusta escuchar ese tipo de corridos respecto del narcotráfico. Es malo cuando hablan de eso, pero es lo que a la gente le gusta”, comenta uno de los estudiantes. Otro lo secunda: “Es real el narco, está en todas partes, y ahorita los artistas sacan un corrido bélico y pegan más”.

La moda, como fenómeno cultural, implica un proceso en el que ciertos estilos, comportamientos, productos o ideas se popularizan temporalmente dentro de un grupo o sociedad. No se limita a la vestimenta; abarca tecnología, lenguaje, arte, música, hábitos de consumo, etc. Es en ese sentido que lxs jóvenes de este grupo emplean la noción de “moda” para referirse a la circulación de los corridos bélicos.

Las figuras osónimas —aquellos personajes exaltados por su relación con la violencia, el poder y la transgresión— han alcanzado el estatus de íconos de consumo, permitiendo que se aparente la identidad narca. Se portan camisetas con siglas de grupos criminales o nombres de capos, se reproducen experiencias “temáticas” en conciertos que incluyen coreografías que simulan enfrentamientos armados, o incluso, se fabrican pasteles decorados con fusiles y camionetas blindadas.

Todo esto se inscribe en lo que Rossana Reguillo ha llamado el dispositivo abismal, que:

“Discute el tránsito de lo siniestro (aquello conocido que se vuelve amenazante) a lo abismal, esa condición insondable, honda y profunda de las violencias.” (2021:14).

Son violencias tan extremas que colapsan el lenguaje, pero que la industria del entretenimiento transforma en representaciones digeribles, en mercancías, en tendencias reproducibles.

Uno de los jóvenes relató que, al haber nacido en Sinaloa, muchas de las historias que escuchaba en los corridos le resultaban familiares. Mencionó, por ejemplo: “Los corridos, pues, narran historias que han pasado los narcotraficantes: el Chapo Guzmán, el Mayo Zambada, los Félix... todos ellos. Y lo narran en corridos que ellos mismos mandan a hacer. Entonces, digamos que son verídicos... bueno, una construcción ahí para una canción”. Con esta última frase, reconoce que, si bien tienen base en hechos reales, los corridos construyen un relato ficcionalizado, que omite o embellece ciertos elementos para hacerlo atractivo.

Ese mismo joven señala que muchas personas quieren emular esa vida por lo que escuchan en los corridos: “Piensan que es una vida bonita andar escapando, haciendo cosas malas, matando gente... piensan que nomás se anda patrullando y ya, y en realidad no es así. Estar ahí es muy diferente a estar afuera”. Esta reflexión enfatiza que los corridos, al convertirse en moda, llaman la atención, crean falsas ideas y glorifican, generando atracción incluso en quienes no viven en contextos de marginación.

Pero también distingue: hay quienes se sienten atraídos por la glorificación, y otros que se ven orillados al narco por condiciones estructurales: “Mucha gente lo hace por pobreza, como en Sinaloa, pues está cabrón. En la comunidad de Badiraguato, en Angostura... es cabrón la vida en los ranchos. Pero otras personas lo hacen porque están glorificando a los narcotraficantes y se meten”.

Esta diferenciación entre el efecto estético y el peso material de las condiciones de vida introduce una variable clave: no todos se relacionan con los corridos del mismo modo, pero sí todos están expuestos a su influjo emocional. Lo explican claramente: “Te empiezas a imaginar, imagínate cómo sería mi vida si tuviera eso... ¿cómo sería mi vida? Y, pues, te pones a pensar: si siendo narco, pues como que estaría chido ser narco”. Otro añade: “Sí, sientes así como, pues, sí... qué ganas de tener un chingo de dinero, ropa, carros”.

La idea de ser narco como vía para acceder a la abundancia material aparece en estos imaginarios juveniles como una posibilidad seductora, incluso entre quienes distinguen la diferencia entre la emoción estética y la realidad violenta. “De oírlo emociona, pero ya para vivirlo es otra cosa. Ya

estando ahí, en cualquier momento empiezan las balaceras, cosas fuertes... y ahí ya es otro rollo: gente muerta, tirada”. Otro coincide: “Se habla mucho de tener dinero, carros, casas, pero en realidad no te muestran lo que tienes que pasar para poder llegar a eso”.

Estas frases reflejan una conciencia crítica incipiente, pero también una normalización emocional de la violencia que se experimenta incluso en quienes distinguen claramente la frontera entre ficción y realidad. La cuestión, entonces, no es si se cree literalmente lo que dicen los corridos, sino cómo estas narrativas operan en el plano afectivo, simbólico y sensorial.

Quizás para la mayoría de lxs fans del corrido bélico-tumbado, existe esa distinción consciente entre el espectáculo y la vida real. Pero esa distinción no impide que actúe un proceso más profundo: el de la insensibilización. Este no se limita a las juventudes; es un fenómeno transversal, que afecta a la sociedad entera. La oferta comercial violenta, de la cual los corridos son solo una parte, espectaculariza la violencia asesina, la banaliza, y en el proceso aniquila la empatía y disuelve la solidaridad.

El filósofo surcoreano Byung-Chul Han advierte que vivimos en una época donde todo está sometido a la lógica de la visibilidad, lo cual transforma radicalmente la manera en que nos relacionamos con el mundo:

“El exceso de exposición hace de todo una mercancía [...]. La economía capitalista lo somete todo a la coacción de la exposición. Solo la escenificación expositiva engendra el valor; se renuncia a toda peculiaridad de las cosas. Estas no desaparecen en la oscuridad, sino en el exceso de iluminación.” (2013:29).

La narcocultura, y en particular el corrido bélico-tumbado, son parte de este régimen. No ocultan la violencia: la sobresaturan. La exhiben una y otra vez hasta convertirla en algo comerciable, digerible y deseable. La extrema visibilidad de las acciones violentas del narco —convertidas en performance musical, contenido viral, estética y mercancía— opera como un dispositivo que aliena las corporalidades y sofoca la empatía. Como señala Chul Han, en este régimen visual:

“La coacción de la exposición conduce a la alienación del cuerpo mismo. Este se cosifica como un objeto de exposición al que hay que optimizar. No es posible habitar en él. Hay que exponerlo, y con ello explotarlo. Exposición es explotación. [...] Si el mundo se convierte en un espacio de exposición, el habitar no es posible.” (2013:29–30).

La mirada compasiva es sustituida por la ojeada consumista: ya no se observa al otro como sujeto, sino como contenido. Lo que importa no es comprender la tragedia, sino capturar la atención.

Esta economía del espectáculo está íntimamente ligada al funcionamiento de las plataformas digitales, donde la atención se convierte en una moneda de cambio. A mayor visibilidad, mayor capacidad de monetización. En este sentido, el éxito meteórico de artistas como Peso Pluma, que en menos de tres años alcanzó fama internacional interpretando corridos bélicos y tumbados, no es solo una cuestión musical: es una expresión del nuevo régimen de sentido, donde lo grotesco, lo violento o lo “crudo” se vuelve viral por su capacidad de capturar miradas.

Los estudiantes del grupo focal no ignoran este fenómeno. Uno de ellos, procedente de Sinaloa, cerró su intervención con una sentencia desoladora: “Son cosas que pasan del día a día. Matan gente del día a día. Y ahorita el gobierno no hace nada. No hace nada por pararlo. Al contrario: están con ellos”. Más que cinismo, hay en su tono una mezcla de certeza amarga y percepción estructural: no se trata solo de violencia impune, sino de complicidad institucional. Como él, muchxs jóvenxs intuyen —a partir de sus entornos inmediatos— que la violencia no se limita a grupos delictivos aislados, sino que está entretejida con el aparato estatal.

Mientras tanto, artistas como Óscar Maydon y Grupo Marca Registrada cantan versos donde la violencia extrema se convierte en una experiencia hedonista, de disfrute sensorial, envolviendo la agresión con el aroma del placer: “Pa’ los levantones⁸, dos que tres son leones, llegan donde deben, puro jale al cien. Ya anda alivianado, en el carro montado, un backwood⁹ quemando, me gusta el de miel...”.

Este tipo de expresiones son parte de lo que podríamos llamar el performance bélico, es decir, una puesta en escena repetitiva y espectacularizada de la violencia que va moldeando identidades, prácticas y aspiraciones. Tal como lo argumenta Judith Butler (2004), el acto reiterado —cuando se acompaña

8 El término “levantón” hace referencia a una práctica recurrente en la dinámica del crimen organizado en México. Consiste en la privación ilegal de la libertad de una persona con fines de interrogación, intimidación, tortura o ejecución. A diferencia del secuestro, que usualmente persigue un beneficio económico mediante el cobro de un rescate, el levantón obedece a lógicas de control territorial y disciplinamiento interno dentro de las estructuras criminales (Astorga, 2015; Valdez, 2019).
Astorga, L. (2015). *El siglo de las drogas: El narcotráfico, del Porfiriato al nuevo milenio*. Penguin Random House.
Valdez, A. (2019). *Narcoperiodismo: La prensa en medio del crimen y la denuncia*. Aguilar.

⁹ El término “Backwood” hace referencia a una marca de puros sin filtro que, en el argot callejero, se asocia comúnmente con el consumo recreativo de marihuana. Específicamente, el término describe la práctica de vaciar el tabaco del puro y rellenarlo con cannabis, resultando en un cigarro envuelto en hoja de tabaco de combustión lenta y sabor característico. Esta práctica suele aludir a un momento de relajación, placer o celebración, y se ha popularizado en la música urbana y narcoestética.

de lenguaje, gestos, estilos— no solo comunica, sino que constituye subjetividad: performar es convertirse en lo que se dice y se hace.

En este caso, la reiteración de los códigos del narco en canciones, vestimenta, expresiones y redes sociales no solo representa una forma de vida: la invoca, la actúa, la ensaya. Cada repetición afianza la narrativa. Así, en el cruce entre el mercado musical, la economía de la atención y las precariedades estructurales, el corrido bélico-tumbado se instala no solo como música de moda, sino como dispositivo afectivo y político, que erotiza la violencia, disuelve la compasión y modela, poco a poco, la posibilidad misma del deseo.

1.2.6. Cierre grupos focales. Del corrido como espectáculo a la violencia como paisaje: lo que escuchan, lo que saben, lo que imaginan

Los cuatro grupos focales reunidos en esta sección dan cuenta de una compleja cartografía juvenil en torno al fenómeno del corrido bélico-tumbado. Desde distintas posiciones sociales, emocionales y territoriales, lxs jóvenxs han expresado cómo estas canciones no solo narran la violencia, sino que la configuran como horizonte afectivo, aspiracional y cotidiano.

Para muchxs, el corrido funciona como espectáculo, como adrenalina simbólica, como vehículo de emoción. Pero también —y esto es lo que emerge con mayor potencia en sus voces— se reconoce que estas narrativas modelan formas de pensar, de sentir y de actuar. En este sentido, la escucha no es inocente, ni neutral, ni puramente estética: es performativa, y a veces, peligrosa.

Se vislumbra, en las palabras de estxs jóvenxs, una conciencia lúcida sobre la diferencia entre la fantasía que excita y la realidad que duele. Una conciencia que sabe que el corrido no muestra todo, pero sí insensibiliza, romantiza, mercantiliza. Y sin embargo, esa misma conciencia también resiste, cuestiona, disiente. Se pregunta.

Este apartado ha querido dar espacio a esas preguntas, no como notas al margen, sino como parte del centro epistémico de la tesis. Escuchar a lxs jóvenxs no como sujetxs a investigar, sino como productores de sentido¹⁰, nos permite reconocer que en sus relatos hay crítica, y también posibilidad.

¹⁰ Aunque en este texto se utiliza la expresión “productores de sentido”, cabe hacer una distinción relevante. El término producción remite, en muchas de sus acepciones, a lógicas industriales, repetitivas o funcionales, incluso cuando se aplica

1.3. “No es que quiera ser narco... pero cuando escuchas esas canciones te da curiosidad”: cartografía afectiva del poder, la violencia y el deseo en diez entrevistas juveniles

En esta segunda parte del capítulo, se recogen las diez entrevistas individuales realizadas a los y las jóvenes estudiantes del Bachilleres 11, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. A diferencia de los grupos focales —donde la conversación colectiva permitía tensiones, acuerdos y matices compartidos—, el espacio individual ofreció una oportunidad distinta: permitió explorar las inflexiones más íntimas, contradictorias y singulares de la subjetividad juvenil frente a las narconarrativas del corrido bélico y tumbado.

A través de estas entrevistas no se buscó obtener datos cerrados ni encasillar posiciones, sino trazar una cartografía afectiva en la que se evidencian las tensiones entre deseo, miedo, identificación, crítica, consumo y agencia. Cada testimonio fue trabajado no como una opinión suelta, sino como una práctica discursiva situada, anclada en historias personales, contextos familiares, trayectorias culturales y disposiciones emocionales. Lo que aquí se escucha no es una verdad unívoca, sino un conjunto de resonancias que nos permiten comprender cómo opera el corrido bélico no solo como producto cultural, sino como pedagogía afectiva, dispositivo de subjetivación y vector de reproducción simbólica de un orden necropolítico.

En la elaboración metodológica de esta sección se asumió que los relatos no son reflejo directo de la realidad, sino formas de interpretación que configuran mundos posibles. Se atendió especialmente a las emociones expresadas (y contenidas), a los silencios, a los titubeos, a las referencias culturales que los entrevistados mencionaron espontáneamente, incluyendo series, experiencias familiares, rumores escolares, redes sociales y estéticas corporales. El análisis privilegió la densidad etnográfica, la mirada hermenéutica y el anclaje filosófico-político como herramientas para pensar críticamente las formas en que la juventud mexicana habita un mundo donde la violencia ya no se narra únicamente: se estetiza, se performa, se canta y se codicia.

a lo simbólico. Por contraste, crear implica una acción más vinculada a la autonomía, la conciencia crítica y la singularidad. Sin embargo, en el marco del régimen de control y sobrecodificación cultural en el que nos encontramos —donde los afectos, las ideas y los lenguajes son constantemente capturados y canalizados hacia fines de visibilidad, rentabilidad o control—, podríamos decir que producimos más que creamos. Es decir, muchas veces nuestros discursos, incluso críticos, son ya parte de los circuitos de exposición y circulación que definen qué puede ser dicho, cómo y con qué efectos. Reconocer esta tensión no implica renunciar a la creación, sino nombrar con lucidez los límites que la atraviesan.

1.3.1. “No creo que por escucharlos vayas a querer matar”: el corrido bélico como reflejo, no mandato

En su entrevista, Alexis habla con claridad y convicción: “La realidad es el narcotráfico y es todo lo que estamos viviendo”. Para él, no hay duda de que el narco forma parte estructural del presente mexicano, una presencia omnipresente que atraviesa lo cotidiano, lo político, lo simbólico y lo estético. Sin embargo, Alexis se distancia con firmeza de las acciones que glorifican los corridos, dejando claro que su gusto por este subgénero es ante todo musical, no ideológico: “Pienso que, pues, sí, la verdad, el narcotráfico sí es malo. Pero no creo que si estás escuchando corridos bélicos vayas a querer matar gente o hacer lo que hayas escuchado en la canción”.

Esta afirmación contiene una de las tensiones más complejas del consumo cultural juvenil: la posibilidad de disfrutar una narrativa sin adherirse a su contenido literal, la de emocionarse sin convertirse en replicador directo. Alexis no niega que los corridos bélico-tumbados estén anclados en una realidad violenta, pero rechaza que actúen como instrucciones de comportamiento. En su visión, no son manuales, sino ecos: resonancias estéticas de una violencia que ya se vive antes de ser cantada.

Su percepción matizada permite desmontar los discursos simplistas que culpan a la música de la violencia estructural. Para Alexis, el problema no radica en las canciones en sí, sino en la normalización social de la violencia que estas reflejan. Los corridos no inventan el narco; lo traducen rítmicamente, lo estilizan, lo dramatizan. Y al hacerlo, lo hacen circular, no como mandato, sino como imaginario.

La entrevista sugiere que el poder performativo de las narconarrativas no está en su literalidad, sino en su capacidad para traducir estéticamente un orden social violento. No es que quien escucha se vuelva narco, pero sí que la violencia narcotraficante, convertida en mercancía cultural, encuentra nuevos modos de circulación que refuerzan su presencia simbólica y diluyen sus contradicciones.

El corrido bélico no requiere adhesión ideológica para operar; su eficacia radica en su ambivalencia: entretiene, emociona, incomoda y seduce a la vez. Como toda mercancía cultural bajo el régimen capitalista, no necesita ser creída para funcionar: basta con que sea deseada, repetida, coreada. Su violencia no exige fidelidad, pero sí produce familiaridad, y esa familiaridad erosiona el umbral del escándalo. Lo que se canta una y otra vez deja de sorprender, y lo que no sorprende se vuelve posible.

Desde esta perspectiva, el corrido bélico-tumbado no actúa como propaganda, sino como pedagogía afectiva. Enseña sin aula, moldea sin mandato, opera en el plano del deseo, de la percepción y de la

sensibilidad. No educa en el sentido tradicional, pero habilita imaginarios, da forma a los gestos, las aspiraciones y las tolerancias. Hace que lo intolerable se vuelva parte del paisaje.

Por ello, el testimonio de Alexis es valioso: no niega el atractivo estético del corrido, pero señala sus límites, sus efectos y sus contextos. Reconoce que la violencia está ahí antes de la música, pero también que la música contribuye a hacerla más soportable, más atractiva, más vendible.

En ese sentido, el corrido bélico no recluta en sentido directo, pero distribuye afectos, codifica lo posible y estetiza la brutalidad. Como parte de la necromáquina contemporánea, no obliga a actuar, pero sí disuelve la compasión y suspende la crítica. Y en territorios marcados por la precariedad, la exclusión y el hartazgo, cantar la vida del narco no implica ignorancia, sino la evidencia de que los proyectos vitales han sido reducidos a simulacros de éxito violento. En ese contexto, como dice Alexis, escuchar no es actuar, pero tampoco es inocuo.

1.3.2. “Cambian así físicamente”: performar el corrido, habitar el narcomundo

Cuando Alejandra escucha un corrido bélico, su primera reacción no es emocional, sino reflexiva: la remite a su entorno, a lo que observa cotidianamente. “Pues al final encuentras que es algo que sí está pasando. Solo pienso en lo que está pasando últimamente, de narcotráfico y todo eso. Pero pues a mí no me causa nada. Solo pienso en eso: de que, pues sí, es verdad. Y que por algo creo que lo están relatando”.

Para Alejandra, las narconarrativas no se perciben como un espectáculo lejano, sino como un espejo social. Cree que existen porque algo real está ocurriendo, y que los corridos surgen como crónica de esa realidad violenta que atraviesa comunidades y ciudades. En sus palabras: “Relatan tal como es, como lo viven todos y como los que tienen el poder son ellos. Pues lo describe todo tal cual como es que viven ellos”.

Esta afirmación se enraíza en su experiencia directa. Alejandra tiene familia en comunidades tzeltales de Ocosingo y tzotziles de Zinacantán. Antes de trasladarse a Zinacantán para cursar la preparatoria, vivió en Ocosingo, donde afirma haber presenciado el crecimiento simultáneo del clima de violencia y del gusto por los corridos bélicos y tumbados. Según ella, en estas comunidades la influencia de estos subgéneros es tangible y diferenciada:

“Hay unos que lo escuchan, pero es como de: ‘lo escucho, pero no voy a realizar lo que dice’. Pero hay otros que he visto que, además, cambian así físicamente...”

Esta observación es crucial. Alejandra no solo escucha, sino ve cómo el corrido transforma corporalidades. Desde la adopción de modismos urbanos hasta cambios en la actitud, el semblante y el comportamiento, ella identifica en su entorno un fenómeno que va más allá de la música: una performatividad social.

Desde la perspectiva de Judith Butler (1990, 2004)¹¹, la performatividad implica que las identidades no son esencias fijas, sino efectos de actos repetidos: prácticas, gestos, discursos y símbolos que, reiterados en el tiempo, configuran lo que parecemos ser. En este sentido, el corrido bélico no solo narra una forma de vida: la propone, la ensaya, la hace actuable.

Además, desde la teoría de los actos del habla propuesta por J. L. Austin (1962)¹², el corrido bélico puede leerse como un discurso que no solo describe, sino que hace cosas: amenaza, legitima, eleva, codifica. Cuando una canción enuncia que alguien fue desaparecido por "pasarse de verga", no está simplemente contando un hecho: está reafirmando un orden. Ese enunciado tiene efectos ilocutivos —expresa un mandato simbólico— y perlocutivos —afecta la sensibilidad del oyente—.

Desde un enfoque más sociológico y cultural, Alejandra nos muestra que el corrido bélico también actúa como puesta en escena de la identidad en ciertos espacios: fiestas, reuniones, redes sociales. Ahí, su función no es solo musical, sino relacional y simbólica: permite representar un estatus, un estilo, una proximidad a un poder estético-narrativo que es, al mismo tiempo, atractivo y peligroso.

¹¹ Judith Butler retoma el concepto de performatividad para argumentar que el género no es una identidad fija o esencial, sino un acto reiterado de significación. En *Gender Trouble* (1990), sostiene que las normas de género se construyen y refuerzan a través de discursos, gestos y prácticas sociales que se presentan como naturales, pero que en realidad son el resultado de una performance sostenida en el tiempo. Así, el género no es algo que se “es”, sino algo que se “hace”, mediante actos que reproducen y encarnan convenciones culturales. Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.

¹² J. L. Austin desarrolló la teoría de los actos del habla, argumentando que el lenguaje no solo describe la realidad, sino que también realiza acciones. En *How to do things with words* (1962), distingue entre enunciados constatativos —que describen hechos— y enunciados performativos, que producen efectos en el mundo al ser pronunciados. Además, identifica tres niveles del acto de habla: el locutivo (el significado literal del enunciado), el ilocutivo (la intención del hablante) y el perlocutivo (el efecto que el enunciado tiene en el oyente). Su teoría fue fundamental para el desarrollo de la filosofía del lenguaje y la pragmática, al mostrar que hablar es, también, una forma de actuar. Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Harvard University Press.

El corrido bélico no solo narra ni representa, sino que produce efectos performativos en la manera en que ciertos valores, identidades y códigos de comportamiento se construyen, se normalizan y se actualizan en las comunidades donde circula. En un mundo digital-virtual, estos efectos se expanden sin fronteras: una canción escrita desde Sinaloa puede modelar la sensibilidad de jóvenes en Los Altos de Chiapas, o viralizarse en TikTok como gesto identitario en cualquier punto del continente.

Alejandra lo resume con una frase tan breve como contundente:

“Para mí, para los jóvenes, lo pueden tomar tal cual, haciendo lo que dicen o simplemente llegándolo a normalizar”.

En esta afirmación se condensan dos posibilidades que coexisten y a veces se solapan: la imitación literal y la insensibilización progresiva. En ambos casos, lo que era excepcional —el asesinato, la tortura, el “levantón”— se vuelve pensable, cantable, replicable. La violencia, estetizada y mercantilizada, deja de provocar extrañeza.

1.3.3. “A él sí le pegó mucho”: deseo, estética y tránsito performativo hacia el narcomundo

Para Diego, el narcotráfico atraviesa de manera directa toda la temática del corrido bélico y tumbado. En sus palabras: “Pues yo veo que sí lo resalta bastante. Lo quieren normalizar, más que nada, en todo esto, en la actualidad, porque ya ahorita se está dando, ¿no? Pero sí, sí lo quieren normalizar, lo quieren potencializar mucho. Y te hablan de la parte del triunfo, ¿no? Que si haces eso, pues te va bien y todo, tienes muchos lujos y así. Pero, pues, no te cuentan la parte de que realmente termina mal y así, ¿no? A eso me refiero: de que lo normalizan, lo empoderan, lo hacen ver bien cuando no es tan bueno, ¿no?”.

Diego no acusa a las canciones, pero sí reconoce su poder emocional y performativo, sobre todo en contextos donde otras formas de pertenencia o proyecto vital están en crisis. “Sí te dicen partes reales, pero también así como fantasiosas, de que muchos lujos y así. O sea, te resalta lo bueno que te trae eso, pero no te dan la parte mala, ¿sabes? Y eso impulsa a muchos jóvenes a irse por ese lado, pero sin saber cómo están las consecuencias”.

La entrevista se realiza en una zona abierta de la preparatoria, un espacio público pero distendido. Al tocar el tema de su mejor amigo —quien, según dice, comenzó a involucrarse directamente en

actividades del narco—, Diego baja la voz. No por desconfianza, sino por prudencia. Cuenta que al principio, ambos despreciaban ese tipo de música:

“Fíjate que con él, justo con él, decíamos que no nos iba a gustar esa música. Le decíamos música fea, pues no nos gustaba. Todos pasamos por esa etapa de: ‘Ahhh, pinche música’. Estaba sonsa. Y nosotros bien chingones, con nuestro trap y así, ¿no? Él era más trapero que yo. Y ya, pues, él me decía que nada con esa música. Y ya a la larga terminamos escuchando... y hasta nos metimos a fondo a los corridos tumbados. Y a él sí le pegó mucho, ¿sabes?”

Esa frase condensa todo: una conversión estética que deviene conversión existencial. El corrido se volvió una estética deseable, luego un lenguaje habitual, finalmente una puerta de acceso simbólica al mundo narco. Diego lo narra con pesar:

“Él siempre ha sido así, de que no le llama mucho la atención el estudio. Y, pues, ya... le daba como flojera, ¿no? Y, pues, se le hizo fácil irse por ese camino. Y sí: se metió de lleno. No sé qué hacía, la neta. No me ha contado bien. Pero sí ha tenido armas en sus manos. Lleva drogas de acá para allá. La mueve y todo”.

El paso al narcomundo, dice, ocurrió al llegar a la preparatoria, donde conoció a otros ya involucrados. Desde entonces, se transformó incluso físicamente:

“Despegó, porque no, no era así, la neta. Él sí me decía de que: ‘Ah, vamos a por un cigarro’, pues estás hablando que es un cigarro, es normal, es un tabaco. Ahorita ya me está diciendo: ‘Vamos por un gallo’¹³ y así, ¿no? Ya cosas más fuertes. Hasta en la forma de vestir cambió todo. Él no usaba de esas gorras, así, de esas de animalito. Y ahorita ya me habla de que se deja crecer el cabello, que porque le marca el rango o algo así. Que si tienes una melenota, es de alto rango. Se deja crecer su cabello y se pone sus gorras, pues”.

Cuando hablamos de si es posible que su amigo se aleje de esa vida, Diego no se muestra optimista:

“La neta, yo sí lo veo difícil. Ya cuando te metes en eso, salirte así como que si nada hubiera pasado, lavarte las manos... pues como que no. No va. Y no, no pueden dejarte ir solo así, ¿sabes?”.

¹³ "Gallo" es un término coloquial que se usa para referirse a un cigarro de marihuana. Es una expresión común en el habla popular y en la cultura urbana, especialmente dentro de contextos musicales como los corridos tumbado-bélicos y el hip-hop, donde el consumo de cannabis es un tema recurrente.

Lo que Diego expresa con honestidad no es solo una preocupación por su amigo. Es el reconocimiento de que, una vez que el cuerpo ha sido atravesado por esa estética, esa lógica, ese lenguaje, salir ya no es simplemente una decisión individual. Se requiere más que voluntad: se necesita otro horizonte de sentido. Y eso es justamente lo que la cultura narco sabe cerrar: acapara la posibilidad de imaginar otras vidas posibles.

Como Diego reconoce, ni él ni su amigo estaban en condiciones de urgencia económica. Pero la desafección escolar, sumada a la fascinación estética por el trap y los corridos, funcionó como catalizador. “No era alguien que se viera en apuros, necesitado. Simplemente por la influencia que tienen las letras y todo. Y ya. Por eso se meten de lleno”.

Este testimonio encarna, de forma directa, lo que Rossana Reguillo (2021) conceptualiza como necromáquina: un sistema de múltiples engranajes —económicos, políticos, tecnológicos y culturales— que no solo produce muerte, sino que también fábrica los imaginarios, narrativas y símbolos que sostienen y reproducen esa maquinaria de muerte en la sociedad. En esta lógica, la cultura no es un mero reflejo, sino una pieza activa en la naturalización de la violencia: la convierte en contenido, la transforma en espectáculo, la vuelve mercancía simbólica. Los corridos bélicos no solo representan al narco: lo estetizan, lo erotizan, lo hacen replicable. No necesitan prometer pertenencia: basta con que codifiquen el deseo.

Los corridos bélicos, en este sentido, no solo normalizan: seducen, modelan, erotizan la violencia. Diego lo ha visto de cerca. El paso de su amigo no fue inmediato, pero sí progresivo: comenzó como gusto estético, siguió como afinidad cultural y terminó como conversión performativa.

La música, en este caso, no fue un simple estímulo externo, sino parte de una estructura de deseo que, al no encontrar alternativas vitales sólidas, terminó haciendo del narco una opción lógica y emocionante. No inevitable, pero sí posible. No legítima, pero sí narrativamente convincente.

1.3.4. “Si entras, ya estás condenado”: musicalizar la barbarie y vivirla en silencio

Para Eduardo, la emoción que le provoca escuchar corridos lo ha llevado, en más de una ocasión, a imaginarse dentro del mundo que las canciones representan:

“Incluso hay veces que sí he llegado así de que: ‘Ah, pues, está chida...’, y si de repente algún día me meto en esto y así, pues. Pero, pues, creo que no va más allá de un pensamiento. Más allá de un pensamiento no va. Queda nada más ahí. Y hasta eso, creo que es por la emoción del momento, de estar escuchando esa canción”.

Eduardo es un entusiasta del corrido. No solo los escucha, también los interpreta. Toca docerola¹⁴ y guitarra, y encuentra en los corridos bélicos una fuerza particular que lo impulsa a aprenderlos:

“Justamente, cuando sacan una letra relacionada con el narcotráfico, le meten unos ritmos, un requinto bien pesado. Y es lo que me impulsa a decir: ‘Ah, pues está chida, me la aprendo’”.

Lo que le atrae no es tanto el contenido de las letras, sino la intensidad musical, la energía rítmica que acompaña al discurso. Pero sabe que esta misma estructura sonora potencia lo que dice la canción. Y también ha observado que muchas personas las entonan sin comprender —ni cuestionar— lo que están cantando:

“Tipo, por ejemplo, hablan del Chapo, y de repente escuchan: ‘¡Viva el Chapo!’. Ni saben, ni lo han de topar quién es el Chapo, pero ‘¡Viva el Chapo Guzmán!’. No saben quién es el Iván Archivaldo, pero igual: ‘¡Que viva Iván Archivaldo!’, o el Piyi. Muchos no saben quién es, pero: ‘¡Que viva el Piyi, que viva este, que Don Ismael!’, y ni siquiera saben quiénes son”.

Este desconocimiento no impide el entusiasmo. Para Eduardo, el efecto performativo de estas canciones es poderoso: no porque obliguen a actuar, sino porque inducen al deseo. Y eso, en ciertas condiciones, puede ser suficiente para que el pensamiento se convierta en acto:

¹⁴ La docerola es un término coloquial utilizado en la música regional mexicana para referirse a la guitarra de 12 cuerdas o al bajoquinto. Este instrumento es común en géneros como el norteño, el sierrero y los corridos, proporcionando un sonido resonante y rítmico que complementa la voz y otros instrumentos melódicos. Su nombre proviene de la cantidad de cuerdas que posee, y es popular entre músicos de corridos tumbados y bélicos.

“He visto que influye demasiado. En sí, en mí, más que nada —ya le comenté— que induce el pensamiento de que: ‘Si yo fuera eso... uno de los de mejor rango’, ¿no? De que pienso en fulanito que me cae mal y... de que darle un levantón. Siento que sí impulsa demasiado los pensamientos. Pero yo todavía, como que, quedo en un pensamiento. Pero hay otros que han tomado hasta acciones”.

Eduardo no habla en abstracto. Tiene un amigo que —según relata— se involucró en el narcomundo “solo por las canciones”, con la esperanza de vivir el lujo que prometen. El resultado fue devastador: su hermano, de 19 años, murió en un enfrentamiento. Eduardo lo resume sin adornos:

“Hasta a su hermano perdió, porque andaban en lo mismo, pues. Su hermano, de 19, falleció, en un enfrentamiento. Fue el primero. Es que son punteros¹⁵. Son los primeros que caen. Se lo quebraron, básicamente”.

No hay metáforas. La experiencia de la muerte aparece como una consecuencia concreta de esa seducción cultural. Eduardo lo cuenta con asombro y una mezcla de gravedad y contención. “Está peligroso”, dice, como advertencia. Y sentencia, casi como un parte final:

“Mi amigo sigue. No se puede salir. Pues ya, básicamente, entrando, ya no lo dejan salir. Si entras, ya estás condenado”.

Los hechos que narra no suceden lejos. Ocurren en la comunidad de la sierra donde vive su madre, a la cual él visita en vacaciones. Lo ha visto de cerca. Por eso, aunque le gusta tocar corridos, no ignora su alcance simbólico: “Es el tema que hace que más peguen los corridos”, dice. Y no lo dice celebrándolo. Lo dice con conciencia del efecto.

Toda la conversación ocurrió mientras él y otro joven tocaban acordes de corridos tumbados y bélicos. La entrevista quedó envuelta en ese sonido: una conversación envuelta por el mismo artefacto que se está analizando, una estética que produce placer incluso mientras revela la muerte.

En la circunstancia de hiperviolencia desaparecedora, torturadora y asesina que se vive en el México contemporáneo, el corrido bélico no actúa como un eco pasivo, sino como una maquinaria estética que convierte la crueldad en ritmo y la muerte en coreografía. Los elementos melódicos, rítmicos y

¹⁵ Un "puntero" es una persona encargada de vigilar y alertar sobre la presencia de autoridades o grupos rivales en un territorio controlado por el “crimen organizado”. Su función principal es informar a sus superiores sobre cualquier movimiento sospechoso, permitiendo que sus operaciones continúen sin interrupciones. Generalmente, los punteros son jóvenes reclutados por los “cárteles” y operan en motocicletas o vehículos discretos, manteniéndose en comunicación constante a través de radios o teléfonos.

armónicos que acompañan estas letras no son neutros: funcionan como dispositivos afectivos que construyen una atmósfera intensa, seductora, incluso gozosa. No acompañan la violencia: la amplifican, la sedimentan, la hacen tarareable.

Es esta musicalización de la barbarie la que permite que el horror entre por el oído sin resistencia, se aloje en la emoción y circule como deseo. El beat agresivo, el requinto vertiginoso, las pausas dramáticas y los giros vocales funcionan como anclas sensoriales que vuelven deseable lo inadmisibile. Lo que en otro contexto produciría repulsión, aquí se convierte en espectáculo.

Esta capacidad de transmutar el sufrimiento en goce estético es uno de los aspectos más peligrosos de las narconarrativas musicalizadas: al estetizar la violencia, la despolitizan; al volverla deseable, la normalizan. En un país donde las cifras de desapariciones forzadas, feminicidios y asesinatos son cotidianamente escandalosas, el corrido bélico contribuye a construir un paisaje sonoro donde el espanto se convierte en fondo ambiental. La canción se vuelve anestesia, distracción, justificación o aspiración, según quién escuche, pero en todos los casos opera como inscripción afectiva de una violencia que ya no duele como debería... porque ahora se baila.

1.3.5. “Me envolvió el ritmo, no la letra”: el algoritmo como pedagogía afectiva

En el caso de Grecia, fue la música —no la temática— el elemento que la llevó a consumir corridos tumbados y bélicos. Inicialmente rechazaba el género por considerarlo “una música muy grotesca y grosera”, pero su percepción cambió radicalmente al entrar en contacto con contenidos musicales a través de TikTok, red social en la que —como ella misma relata— pasa largas horas.

“Yo a veces, la verdad, sí me paso horas en TikTok. Entonces yo recuerdo que empecé, creo que justamente con Peso Pluma, con la canción esta donde tienen camionetas, ‘Siempre pendientes’, que sale con Luis R. Conriquez. Pues yo dije así como que: ‘Ah, pues, está chida...’”.

TikTok no solo la puso en contacto con esa canción. Fue el punto de inflexión: el inicio de una exposición constante y personalizada a pequeñas dosis musicales que, a fuerza de repetirse, terminaron desplazando el rechazo inicial por curiosidad, y luego por gusto. Su testimonio lo deja claro:

“Yo dije: ‘No, pues esta va a ser la única’. Así como de: ‘Ya’. Pero ya con el tiempo se me fue mostrando más música. Yo dije: ‘No, pues... o sea, sí está chida, el ritmo está pegajoso, todo eso’.

Fueron saliendo artistas nuevos: el Javi, este Nata... y así. Entonces me dio curiosidad por investigar las canciones completas, y pues ya las escuché y me empezaron a gustar”.

Para Grecia, fue el ritmo lo que operó como puerta de entrada estética. La letra, en un principio, le parecía agresiva; pero la insistencia del algoritmo, y la potencia afectiva del beat, terminaron por desactivar ese umbral moral:

“Yo creo que tuvo que ver, la verdad, como el ritmo. El ritmo de las canciones sí me gusta bastante. Yo creo que eso... o sea, la música fue lo que en ese momento me envolvió, no la letra. Porque, como te digo, al principio me pareció como un poco así, como que grosera, como muy mala y todo eso. Pero ya, pues, con el tiempo le dejé de tomar tanta importancia”.

Este caso es clave para pensar el papel que desempeñan las plataformas digitales en la circulación afectiva de la violencia estetizada. Lo que antes era un género reservado a un público específico y estereotipado —vinculado al ámbito popular y connotado como “vulgar” o “delictivo”—, ahora se ha convertido en contenido viralizable, editable y tarareable, gracias a la repetición algorítmica de microfragmentos audiovisuales.

Grecia no se acercó al corrido bélico por ideología ni por experiencia directa con la violencia, sino porque el ritmo, repetido sin cesar por TikTok, disolvió sus prejuicios iniciales. Y esa disolución, lejos de ser una simple transformación de gustos, es el síntoma de un cambio más profundo: el proceso de insensibilización performativa inducido por la cultura digital.

Como señala Byung-Chul Han, vivimos en un mundo hipercultural en el que las distancias simbólicas se colapsan y todo puede coexistir en la misma playlist¹⁶:

“La hiperculturalidad produce una forma particular de turista. El turista hipercultural no está de camino hacia un mundo alternativo, hacia un allí. Habita, antes bien, un espacio que no presenta la asimetría del aquí y allí. [...] La hipercultura es, pues, una cultura del estar-aquí. [...] Uno debería escribir el aquí tachado: ~~aquí~~.” (2022:61–62).

16 El término playlist hace referencia a una lista de reproducción de canciones o piezas musicales organizadas en un orden específico o aleatorio. Originalmente asociado con la radio y los medios analógicos, el concepto ha evolucionado con la digitalización de la música y el auge de plataformas de streaming como Spotify, Apple Music y YouTube. En la actualidad, las playlists no solo responden a criterios técnicos o algorítmicos, sino que también pueden ser curadas por usuarios, artistas o plataformas, reflejando estados de ánimo, géneros musicales, narrativas temáticas o incluso construcciones identitarias.

En este marco, el corrido bélico ya no es patrimonio de un grupo social delimitado. Puede estar en la lista de reproducción de alguien que vive en un barrio periférico, y también en la de quien habita una zona exclusiva. La sobreconectividad digital y la lógica de exposición constante han transformado la relación con el contenido musical: ya no es necesario identificarse con la letra para disfrutarla, basta con que el ritmo acompañe el scroll infinito.

Así, TikTok, en su incesante despliegue de contenidos, no distingue entre un “aquí” y un “allí”. No hay llegada ni pausa: se habita el movimiento constante aunque se esté inmóvil. La sucesión acelerada de estímulos —de uno a cinco segundos por clip— impide la elaboración crítica. No hay tiempo para pensar lo visto, ni para resistirlo. Lo que antes se diferenciaba por origen, clase o código cultural, ahora coexiste indiferenciado en una pantalla, desplazando la profundidad por un consumo horizontal de todos los géneros.

En lo que a gustos musicales respecta, esto genera una aparente “diversificación” que es en realidad un turismo hipercultural: se pasa de un sonido a otro, de un mensaje a otro, sin anclaje ni reflexión. Como señala Byung-Chul Han:

“La globalización no significa simplemente que el allí está conectado con el aquí. Antes bien, produce un aquí global acercando y desespacializando el allí. Ni la interculturalidad, ni la multiculturalidad, ni la transculturalidad son capaces de marcar este aquí global. El turista hipercultural recorre el hiperespacio de sucesos que se abre a las atracciones turísticas culturales. De este modo, experimenta la cultura como Cul-tour.” (2022:63).

Este “aquí global”, como advierte Han, no tiene profundidad ni destino: es un espacio sin arraigo, sin historia, sin horizonte. La cultura ya no se vive, se explora superficialmente. El corrido bélico-tumbado, en este marco, puede ser reproducido por alguien en la sierra chiapaneca o en una torre residencial en Guadalajara: la estética se desplaza sin necesidad de experiencia. El resultado es una subjetividad desanclada, que “se mueve de un aquí hacia otro aquí”, sin posibilidad de habitar ni de problematizar.

Desespacializar implica, en este contexto, la pérdida de relevancia del lugar físico y de la duración en la construcción de sentido. Lo inmediato reemplaza al vínculo; lo digital sustituye la presencia; la fragmentación sustituye a la experiencia. Han entiende este fenómeno como parte de la erosión de la comunidad y la experiencia humana: la virtualización constante genera una sociedad más atomizada, individualizada y atrapada en la lógica de la hiperconectividad.

En ese escenario, Grecia reconoce un caso cercano y revelador: el de su primo. Él, que antes escuchaba reguetón, terminó involucrado en una organización criminal, motivado —según sus propias palabras— por los corridos bélicos. Grecia lo explica sin dramatismo, pero con claridad:

“Más que nada lo he visto con un primo. Él escuchaba reguetón, pero no escuchaba corridos. Y luego, pues, empezó a escucharlos y de ahí se metió en una organización. También se empezó a meter sustancias. Entonces yo pienso que sí, la verdad, influye bastante. Pero también depende de tu fuerza mental, tu capacidad y todo lo que ya traigas. Pero él, motivado por el corrido, se mete a la organización”.

Más adelante, detalla una conversación íntima que tuvo con él:

“En una de las pláticas que estábamos teniendo él y yo, le dije: ‘¿Qué pedo?, o sea, ¿cómo funciona esto?’. Y me dice: ‘Ah, no, pues mira, por ejemplo, si ocurre algo con los de mi organización, este... pues ya les llegamos a todos y nos apoyamos entre nosotros’. Y así me empezó a comentar, porque él sí se metió. ¡Se metió! Y ya de que yo le dije: ‘Pero tú antes sí echabas fiesta, salías y todo eso, pero jamás te vi como que ibas para allá’. Y me empezó a decir: ‘No, pues es que mira... la neta, ya ves que ahorita están sonando mucho los corridos’. Le digo: ‘Ah, pues sí, ¿pero qué tiene que ver?’. Y me dice: ‘Pues es que chécate la letra. A mí me gusta mucho eso. Y gracias a los corridos descubrí que a mí me gustaba eso’”.

Esta afirmación es poderosa: la música no solo estimula, sino que organiza el deseo, articula la afinidad con un universo simbólico que antes no se reconocía. La narrativa musical no explica todo, pero funciona como catalizador simbólico, como guion afectivo. Grecia no generaliza: enfatiza que todo depende de la “fuerza mental”, de la “capacidad” y de “lo que ya traigas”, conceptos que aunque vagos en el plano analítico, expresan la intuición de que el deseo no es automático: es relacional y mediado.

Desde esa cercanía con su primo, formula también una lectura crítica sobre la proporción de verdad y fantasía en las narconarrativas:

“Yo veo un 70/30, por ejemplo. El 30% sería la realidad, y el 70% la fantasía. Porque, por ejemplo, hablan mucho de que ‘el jefe’, y no sé qué más. O sea, sí están, pero creo que no se habla tanto del tema, por ejemplo, de los que están abajo. Entonces como que siempre lo pintan así, como de que si te metes, pues ya... tú eres grande, tú esto, tú lo otro, y así”.

Para Grecia, el corrido bélico omite la base de la pirámide narca. Idealiza al jefe, borra al puntero. Exalta el blindaje, calla la carne de cañón. Lo que no se dice también tiene función: ocultar el costo del poder y amplificar su promesa. Para ilustrarlo, comparte un hecho reciente que le contaron en San Cristóbal:

“Hace rato me dijeron que atraparon a un vato aquí en San Cristóbal, y que por eso están cerrados todos los puntos¹⁷. Hay un punto en Merposur —ahí por donde venden muebles— que está cerrado. Y también hay uno por acá, por el Fut7, que está cerrado. Y yo dije: ‘¿Qué onda?’. Fui a preguntar con más amigos y me dijeron: ‘Que todos están cerrados porque atraparon a no sé quién’. Y yo: ‘¡Ah, no manches!’. Y les digo: ‘No, pero, pues, han de haber otros, ¿no? O sea, con diferentes personas, de diferentes jefes, lo que sea’. Y me dicen: ‘No, es que todos están cerrados porque tienen miedo’. Resulta que fueron a catear allá, el de Merposur”.

Grecia no necesita leer teoría para comprender que las canciones construyen una forma de leer la realidad. La letra no documenta, pero prefigura el marco emocional con el que se interpreta lo que pasa. El corrido bélico no es noticiero, pero sugiere el tono con el que debe vivirse la noticia. Así, en su cruce con lo digital, su potencia no está solo en lo que dice, sino en cómo modela la sensibilidad con la que se escucha el mundo.

Los hechos simples pero cotidianos del narcomundo son, según Grecia, la verdadera sustancia de este fenómeno. En su reflexión, esos elementos no se reflejan en las letras de las canciones, que suelen centrarse en lo grandioso, el lujo, el poder y la impunidad de los “jefes”. El corrido bélico-tumbado omitiría así la dimensión ordinaria de la violencia, la que se vive todos los días sin épica ni blindaje.

Grecia también se cuestiona el papel del Estado. En su mirada, las autoridades forman parte del entramado narco, no como opositores, sino como operadores. Lo dice con claridad:

“Los cuerpos de policías están como de un lado o de otro, trabajándoles, a veces hasta ellos mismos haciéndolo directamente. Por ejemplo, cuando ven a alguien sospechoso, llegan al extremo de que: ‘No, dame para revisar tu mochila’, y les meten algo. Pero a otros que no tienen nada que ver. Entonces yo pienso que como que están protegidos. O sea, no pienso que sea así como de que los quieran

¹⁷ En el argot del narcotráfico, el término “punto” se refiere a un lugar de vigilancia, venta de drogas o base de operaciones de un grupo delictivo. Puede designar un sitio estratégico donde “halcones” monitorean movimientos policiales, un punto de distribución de narcóticos o un área de reunión y control territorial (Astorga, 2005; Valenzuela, 2012). En este caso la joven lo usa como lugar de venta.

atrapar o algo así. Yo siento, más que nada, que están como protegidos. Porque si no, siento que ya lo hubieran hecho. Y más con tanta tecnología que hay en la actualidad”.

Su percepción encarna lo que Oswaldo Zavala (2018) ha teorizado con contundencia: el narcotráfico no es un enemigo externo al Estado, sino una forma de administración del poder territorial. En *Los cárteles no existen*, Zavala argumenta que la llamada “guerra contra las drogas” no busca eliminar el narcotráfico, sino reconfigurar relaciones de poder en ciertas regiones, justificando la militarización del país y beneficiando intereses económicos y geopolíticos. Los llamados “cárteles” no operan como estructuras autónomas: son parte de un dispositivo donde confluyen medios, fuerzas armadas y negocios transnacionales.

Zavala también apunta que la figura del “todopoderoso narcotráfico” sirve para distraer la atención de los problemas estructurales: la desigualdad, la devastación ecológica, la desaparición forzada como práctica sistemática del Estado. Desde los años sesenta, el Ejército mexicano ha operado una maquinaria de desaparición, primero como estrategia contrainsurgente, luego como dispositivo supuestamente destinado a combatir el crimen organizado¹⁸.

Grecia no utiliza esa terminología, pero la sospecha vive en su relato. Y también percibe como el ruido mediático y el rumor pueden distorsionar los hechos, desdibujando la verdad entre versiones y especulaciones. Así lo demuestra cuando comenta el asesinato del sacerdote Marcelo Pérez Pérez,

¹⁸ Diversos organismos internacionales han documentado de forma sistemática el papel del Estado mexicano —y en particular de las fuerzas armadas— en la persistencia de la violencia estructural y las desapariciones forzadas. Amnistía Internacional (2024) advierte que, tras más de 16 años de militarización de la seguridad pública, México acumula un rastro de violaciones graves a los derechos humanos, sin resultados efectivos en la reducción de la violencia ni garantía de justicia para las víctimas. En la misma línea, el Informe Mundial 2024 de Human Rights Watch subraya la continuidad de prácticas como la desaparición forzada, el uso excesivo de la fuerza y la impunidad generalizada. Casos recientes, como el de Salvador Cárdenas en Guanajuato —por cuya desaparición forzada la SEDENA fue obligada a ofrecer una disculpa pública— dan cuenta de la participación directa del Ejército en actos de represión y desaparición, confirmando lo que organismos nacionales e internacionales vienen denunciando desde hace décadas.

Amnistía Internacional. (2024). México: 16 años de militarización en seguridad pública han dejado un rastro de violencia y desapariciones forzadas. <https://www.amnesty.org/es/location/americas/north-america/mexico/report-mexico/>
Human Rights Watch. (2024). Informe Mundial 2024: México. <https://www.hrw.org/es/world-report/2024/country-chapters/mexico>
Infobae. (2025, 17 de enero). Obligan a la SEDENA a ofrecer disculpa pública por la desaparición forzada de Salvador Cárdenas en Guanajuato. <https://www.infobae.com/mexico/2025/01/17/obligan-a-la-sedena-a-ofrecer-disculpa-publica-por-la-desaparicion-forzada-de-salvador-cardenas-en-guanajuato/>

activista y defensor de los pueblos indígenas, ocurrido el 20 de octubre de 2024 en San Cristóbal de las Casas:

“¿Sí viste que asesinaron a un sacerdote? Pues me dijeron que el sacerdote estaba metido en cosas de narcos también, que por eso lo mataron. Los que lo mataron entraron a la misa y todo eso”.

La reacción de Grecia no es una afirmación, sino la repetición de lo que circula. Su relato evidencia cómo la *vox populi* se impregna de ideas a través de distintos mecanismos de información y socialización. En ese proceso, el aparato cultural tiene un peso fundamental, y en particular la industria del entretenimiento, que promueve idearios, construye identidades y ofrece referentes narrativos para interpretar la realidad.

El corrido bélico, en este sentido, no solo informa o describe: forma parte de las estructuras que ofrecen explicación, legitiman sospechas y sustentan la construcción colectiva del sentido común. No se necesita creer literalmente en la letra para ser influenciado por su lógica.

Un ejemplo de esta operación puede observarse en la canción *El gordo trae el mando*, del Chino Pacas, donde se describen códigos del narcomundo con naturalidad escénica, sin heroicidad ni moral:

“Y por todo el bulevar, con mi compa Flaco arremangando,
unos huaraches, mi gorra de lado,
por la Zapata, el Gordo trae el mando,
tirando línea con Manny y el Caña,
a la orden pa'l desorden conectado.

Y mi RT en Acapulco,
y si hay pedo, los sepulto,
aquí no andamos haciendo bulto,
al chingazo yo resulto.

Y una Glockzona que va conmigo,
siempre lista para un susto”.

Aquí, el “Gordo” no es un personaje caricaturesco o marginal, sino un jefe que se mueve con bajo perfil, que aparece como “uno más”, pero con mando. No se lo nombra como capo, pero se lo representa como figura central del orden alternativo. Esta estética —ligada a la idea de que cualquiera puede estar involucrado— alimenta al menos el nivel del rumor en la *vox populi*, estructurando narrativas sociales que operan sin necesidad de pruebas, pero con fuerza simbólica.

Así, el corrido contribuye a moldear las percepciones, no solo en quien lo escucha con atención, sino incluso en quienes lo reproducen como parte del paisaje sonoro. En contextos de impunidad, miedo

y saturación informativa, su poder no está en lo que dice literalmente, sino en cómo prefigura el modo de imaginar la realidad.

Grecia concluye sus opiniones sobre las narconarrativas reflexionando con preocupación sobre la violencia que asola Chiapas en general, y sobre la relación que estas canciones pueden tener con otros contenidos violentos que circulan impunemente en el espacio digital. “Justamente los corridos hablan de drogas, de esto, del otro, los corridos glorifican, pues, todo eso... lo que pasa, sí hay influencia... hay videos que se llaman videos gore. Yo siento que también tienen que ver con el narco”. Habla de Twitter —ahora X— como el espacio privilegiado para su difusión, ante el veto parcial que imponen otras plataformas. Recuerda un episodio reciente en el que un compañero suyo quedó en shock al ver uno de estos videos titulado Miss Pacman, en el que una mujer aparece con el rostro destrozado. “También hay videos donde narcos matan gente”, dice, cerrando los ojos, cruzada por una mezcla de angustia, repulsión y familiaridad.

Su testimonio no solo da cuenta del alcance y la crueldad de estos materiales audiovisuales, sino de una hipervisibilidad del horror que ya no se restringe al rumor o al relato —como en los viejos corridos—, sino que se presenta con nitidez obscena, al alcance de un scroll. La joven disfruta del corrido bélico, sí, pero su conciencia crítica no se ha disuelto por completo: sabe que algo no cuadra entre el ritmo que la hace vibrar y el contenido que la inquieta. Y, sin embargo, el primer tema que captó su atención —“Siempre pendientes”, de Peso Pluma y Luis R. Conriquez— sigue resonando en su cabeza, con líneas que consolidan la glorificación del crimen organizado: “Cuido la plaza del señor Guzmán, y al Piyi traigo de anillo de seguridad...”

Ese es el dilema: la melodía anestesia mientras el mensaje se inscribe. El corrido bélico se presenta como un juego de representación, pero opera como pedagogía de la crueldad —como diría Rita Segato—, en tanto naturaliza, estetiza y mercantiliza el terror. Los actos extremos —el levantón, la ejecución, el descuartizamiento— pierden su excepcionalidad y se convierten en parte de una narrativa repetida que, acompañada de bases pegajosas, termina por no escandalizar. En ese proceso, los límites entre ficción y realidad, entretenimiento y barbarie, se erosionan.

La violencia no solo se vive; se consume, se canta, se comparte y se reproduce. El corrido bélico, junto con la circulación de videos gore, termina configurando un paisaje afectivo donde la atrocidad no solo es normal, sino también atractiva. La estetización de la muerte se vuelve funcional a la necropolítica y al capitalismo emocional: impacta, vende, moviliza clics y construye subjetividades. Lo

verdaderamente alarmante no es que estas imágenes y canciones existan, sino que ya no espanten como antes. Que el espanto mismo haya sido domesticado y comercializado.

Y en el centro de todo ello —silencioso pero implacable— opera el algoritmo, que no solo selecciona contenidos según hábitos pasados, sino que anticipa, moldea y refuerza inclinaciones emocionales y perceptivas. El algoritmo no ofrece lo que una persona busca libremente: programa lo que verá, repetirá, deseará. A través de millones de interacciones invisibles, personaliza la exposición hasta volverla hábito. No instruye de forma explícita, pero enseña por repetición, por ritmo, por aparente coincidencia. Así, lo que alguna vez generó extrañeza o rechazo, se convierte en parte de la rutina emocional del presente: una banda sonora que acompaña la violencia mientras la estetiza.

1.3.6. “Es nuestra vida, ¿no?”: cuerpo, violencia y autodisciplina en la estética tumbada-bélica

Con su gorra de visera plana y su semblante relajado, Elías porta una estética “tumbada”. Aunque es parco al hablar, se muestra afable en el trato. Comenta que le gustan los corridos bélicos, aunque aclara que no los toma en serio:

“La verdad, en lo personal yo creo que lo tomaría como una letra. Pues no lo tomaría de verdad. Pero, pues, no creo que afecte mucho a... bueno, aunque sí hay personas que les afecta mucho eso, los hace cambiar, ya que también creo que puedan meter malas ideas, como que gracias al narcotráfico y todo eso, puede ser uno rico o algo así”.

Aunque él no les concede gran importancia a los personajes que protagonizan las letras, sí reconoce que influyen en algunas personas y que probablemente contienen experiencias reales:

“Yo creo que tal vez sí son reales, se basan en tus experiencias, tal vez ya lo han vivido, lo han visto. Yo creo que en algunas sí, pero en algunas, pues, también no. También le agregan”.

Para Elías, lo que se canta en los corridos bélico-tumbado corresponde a lo que sucede, aunque pueda exagerarse. Lo que le inquieta es cómo la violencia se ha normalizado no solo por lo que dicen las canciones, sino por la realidad que se vive día a día:

“Yo creo que ya es algo común, más aquí en México, que pasa mucho eso que cantan. Y ya, pues, piensan que es algo normal, que de por sí pasa. Es nuestra vida, ¿no?”

Ese “¿no?” al final de la frase, acompañado por un arqueado de cejas, es elocuente: no busca confirmación lógica, sino complicidad en el diagnóstico compartido. Lo dice con una sonrisa, pero no hay ironía, sino resignación. A lo largo de la conversación, Elías comunica tanto con su cuerpo como con sus palabras: su postura es relajada, sus gestos suaves, pero lo que narra es duro, incluso sombrío. La distancia entre forma y fondo no es indiferencia, sino forma de habitar una realidad donde lo terrible ya no se nombra con gravedad.

Aquí es pertinente recordar lo que Marcel Mauss planteó en su célebre ensayo sobre *las técnicas del cuerpo*: los movimientos, posturas y expresiones corporales no son naturales, sino adquiridos culturalmente, transmitidos de generación en generación. Es decir, el cuerpo no solo se mueve: aprende a moverse de ciertos modos.

“Lo que para una cultura es una forma natural de caminar, correr o descansar, para otra puede ser algo completamente extraño. El cuerpo es un objeto cultural que se adapta a las costumbres de cada sociedad.” (1934:377).

En ese sentido, Elías no solo expresa ideas: su corporalidad también reproduce formas aprendidas de vivir la violencia con naturalidad.

Como decía Paulo Freire, nadie educa a nadie, todxs nos educamos entre sí con mediación del mundo. Somos —decía el pedagogo— seres eminentemente cognoscentes: aprendemos desde que nacemos hasta que morimos, y lo hacemos no solo con la razón, sino con cada parte del cuerpo y cuerpa.

Nuestrxs cuerpxs no son meros organismos biológicos: son construcciones políticas, económicas, sociales y culturales. En el contexto de la decadencia colonial capitalista-patriarcal, lxs cuerpxs se convierten en verdaderos campos de batalla, donde se disputan el control, la normatividad y el deseo.

Siguiendo a Michel Foucault, estos cuerpxs son moldeadx por una red de instituciones —la escuela, la familia, los hospitales, las cárceles— que no solo imponen reglas externas, sino que instauran formas de autodisciplina, configurando lo que se espera de cada cuerpx según su género, clase, raza o edad. Así, se enseña sin palabras que unas deben cruzar las piernas con recato, mientras otros pueden sentarse con ellas abiertas como gesto natural de dominación.

Foucault denominó biopoder¹⁹ a esta forma de ejercicio del poder que, más que reprimir por la fuerza, administra la vida. Se trata de un poder que organiza, clasifica y jerarquiza lo viviente: regula qué cuerp^{xs} importan y cuáles pueden ser descartad^{xs}, quiénes son visibles y quiénes quedan fuera de cuadro, qué se vuelve trending topic²⁰ y qué se silencia. En este sistema, profundamente colonial y patriarcal, el poder no necesita gritar: susurra desde dentro. Se introyecta, se normaliza, se convierte en autoevaluación constante. Cada quien se vuelve guardián de su propia conformidad, y juez de l^{xs} demás. Lo que llamamos “yo” es, muchas veces, la voz del poder hablando desde adentro.

Foucault argumenta que el poder no es solo algo que se ejerce desde las grandes estructuras políticas, sino que se distribuye en las relaciones cotidianas. El poder se manifiesta en todas las interacciones sociales, en las normas y expectativas de los y las individ^{uxs}. Para analizarlo, hay que dar cuenta de su dimensión microfísica, es decir, cómo se infiltra en las instituciones, pero también en los gestos, las palabras y los comportamientos cotidianos:

“El poder no es algo que se posea, es una relación que se ejerce sobre otros, pero también sobre uno mismo. Este poder, cuando se ejerce en la vida cotidiana, no se limita a las estructuras de dominación externas. Se convierte en una autodisciplina que llega a regular los propios comportamientos, los pensamientos y, por supuesto, el cuerpo. El cuerpo, entonces, no solo es una máquina que se controla desde fuera, sino un lugar donde se inscriben las normas y donde se ejecutan las técnicas del poder” (2022:133–134).

En todo instante —por más fugaz que sea— las y los individ^{uxs} están aprendiendo, siendo también educad^{xs} y condicionad^{xs}: en la escuela, los hospitales, los oficios religiosos, la vida doméstica, el ocio, la socialización. Podríamos hablar, en este sentido, de una sístole y diástole constante entre aprender y desaprender. En estos procesos, la música también educa: convoca a una sensibilidad total del cuerp^x, lo dispone a una postura, lo emociona, lo moviliza. Puede hacer reír, bailar, llorar o enfurecer.

¹⁹ En *La voluntad de saber*, primer volumen de *La historia de la sexualidad*, Michel Foucault desarrolla el concepto de biopoder, entendido como una tecnología política centrada no ya en castigar cuerp^{xs} aislad^{xs}, sino en administrar poblaciones enteras, regulando los nacimientos, la salud, la sexualidad y la muerte. Allí plantea que el poder moderno no reprime, sino que produce sujet^{xs} y cuerp^{xs} útiles y gobernables a través de múltiples técnicas de saber y control.

²⁰ Un trending topic es un tema que adquiere alta visibilidad y circulación en plataformas digitales —especialmente redes sociales como X (antes Twitter) — durante un periodo breve de tiempo. Su popularidad se mide algorítmicamente, en función de menciones, hashtags y volumen de interacción. Los trending topics pueden surgir por acontecimientos noticiosos, controversias, contenidos virales o fenómenos culturales como estrenos musicales o episodios de violencia mediatizada. Su lógica es efímera y responde a la dinámica del capitalismo de la atención, donde la visibilidad es capital simbólico y afectivo. En ese sentido, no solo reflejan el interés social, sino que modelan la conversación pública, desplazando lo importante en favor de lo impactante.

El corrido tumbado y bélico construye corporalidades específicas: altivas, bragadas, distendidas pero alertas. Sus principales exponentes son jóvenes con gestos desenfadados, semblantes orgullosos y cuerpos dispuestos a la acción, sea esta bélica, lúdica o sexual. Su estética performativa no solo comunica un mensaje: produce una gramática corporal de la violencia estilizada.

En el videoclip *La capi*, por ejemplo, Netón Vega aparece rodeado de sujetos que portan uniformes tácticos y empuñan armas de asalto. Canta:

“Bien belicón el equipo que traigo,
navego un clicón en patrullas con cascos,
monos artillados y bien ajuareados,
se miran zumbando.

Y cuando llego al rancho me prendo un leñón,
caídos en la guerra y muertos por traición,
de valientes está llenito el panteón...”²¹

Sus movimientos son tranquilos, relajados. Sus ademanes simulan disparos o el acto de prender un cigarro de marihuana. Su semblante despreocupado sugiere control absoluto. Al final del videoclip, se aleja conduciendo una Chevrolet Silverado clásica. En esa imagen se condensa una forma de vivir al límite, donde la violencia extrema coexiste con el placer y el control. Es una corporalidad entrenada para ver sin temblar, para actuar sin dudar.

La violencia torturadora, desaparecedora y asesina inscribe enseñanzas en todxs los cuerpxs: en algunxs, como sentencia definitiva —silencio, trauma, muerte—; en otrxs, como códigos actitudinales

²¹ “Clica” es un término común en el slang callejero para referirse a una célula o grupo reducido dentro de una pandilla más grande. Cada clica opera en zonas específicas y se caracteriza por una alta lealtad entre sus miembros. Suele encargarse de tareas concretas dentro de la estructura criminal, como vigilancia, distribución o defensa territorial. En las letras de corridos bélicos, tumbados y rap urbano, el término alude a pertenencia, poder operativo y control del territorio.

“Bien ajuareados” es una expresión usada para describir a personas que van equipadas o armadas, preparadas para situaciones de peligro, enfrentamiento o acción táctica. Proviene de “ajuar”, que tradicionalmente se refiere a un conjunto de pertenencias necesarias para una función o etapa de la vida. En este contexto, “ajuareados” implica portar armas, chalecos tácticos, radios, equipo militar, etc.

“Se miran zumbando” alude a vehículos —por lo general camionetas o autos— que se desplazan rápidamente por zonas controladas. “Zumbando” indica velocidad con carga de intimidación, vigilancia o demostración de dominio territorial. La frase evoca un patrullaje informal, típico en escenarios narcos representados en las canciones.

“Me prendo un leñón” hace referencia al acto de fumar un cigarro de marihuana, generalmente de gran tamaño. “Leñón” es jerga para ese cigarro, y “prender” se refiere a encenderlo. La expresión implica relajación, celebración o distensión, y suele aparecer en letras donde se alternan escenas de acción violenta con momentos de hedonismo o goce.

que modelan sus gestos, posturas, afectos y modos de habitar el mundo. No se trata solo de miedo o sumisión. Es un aprendizaje corporal que normaliza la alerta permanente, endurece la expresión, anestesia la ternura. La violencia no solo elimina: también disciplina, insensibiliza, produce cuerpos funcionales para la guerra social permanente.

El corrido bélico, con su intensidad rítmica, sus visuales y sus gestos, funciona como catalizador de esta pedagogía de la crueldad. Una pedagogía que no golpea, pero marca; que no obliga, pero forma; que no asesina directamente, pero produce cuerpos que saben cómo sobrevivir, aún a costa de abandonar su deseo de comunidad, de abrigo o de empatía. La crueldad se graba entonces no solo con golpes, sino con gestos, estéticas y disposiciones que se convierten en la gramática cotidiana del vivir en el abismo.

1.3.7. “Ya lo agarran mucho de juego”: ritmo, engaño y pedagogías de la crueldad en la juventud precarizada

Sofía es una joven que disfruta de la música por sus ritmos. Los corridos la mueven en sentido literal: los escucha incluso para hacer ejercicio. Es fan del subgénero tumbado y bélico, pero es clara respecto a en qué radica su gusto:

“Yo, pues, principalmente me fijo en el ritmo de la música. Eso es lo principal. Para mí, lo principal siempre va a ser la banda que llevan, cuál es el estilo, la música que lleva de fondo. Eso es lo principal siempre para mí. Aparte de la lírica, aparte de la letra. Porque, pues, la letra a veces, si no me gusta y me gusta el ritmo, pues la verdad puedo ignorar la letra. Porque, pues, lo principal que me fijo es en el ritmo que lleva”.

Sofía tiene una perspectiva crítica y reflexiva sobre las narconarrativas. Parte de su propia experiencia para explicar cómo los mensajes de las canciones pueden pasar inadvertidos, pero reconoce también su potencial influencia negativa, especialmente cuando el entorno y las relaciones refuerzan ciertos comportamientos. En referencia a su grupo de amigos, comenta:

“Algunos amigos me decían como de: ‘Ya me empecé a juntar con tal persona, que trae tanto y consigue su dinero de tal manera, o consume de alguna manera, y si le hablo me va a dar y todo’. Empezaban a consumir, y ya luego se metían con gente que anda en ese tipo de rollos. Así de que luego les decían que se metieran más, como a cosas fuertes, y de que se mantuvieran ahí”.

A medida que avanza la conversación, Sofía enfoca su relato en un amigo al que conoce desde la secundaria. Su historia muestra cómo la atracción estética por los corridos —combinada con un entorno ya vinculado al narcomundo— pudo actuar como un canal de incorporación:

“Un amigo, la gente con la que estaba era de un grupo, y se empezó a juntar mucho con ellos. Y actualmente se unió. Pero, pues, la gente con la que estaba era pesada, por así decirlo, o sea, ya andaban metidos en el negocio. Me acuerdo mucho que le gustaba decir: ‘Ah, sí, yo escucho corridos y mis tenis son de suela roja²² y gasto millones’. Así, de que: ‘Gasto mucho y no me importa’, y bla, bla, bla...”

Sofía reflexiona sobre la importancia del contexto —social y emocional— en la recepción musical. Según ella, la interpretación que cada quien hace de las letras está mediada por la edad, el lugar y la situación personal:

“Yo creo que depende también mucho del lugar y la persona. Porque, pues, hay personas que le agarran mucho el gusto, pero solo a la música, y tienen entendido que es música, y que algunas pueden representar historias de vida, pero no siempre, y no siempre va a pasar igual. Pero otros, como pues estábamos chicos —o sea, es nuestra etapa más fuerte de desarrollo— yo creo, pues, lo toman como ejemplos a seguir”.

Y agrega una distinción fundamental:

“También depende mucho el lugar. Porque si estás en un lugar donde casi no ocurren cosas violentas, pues yo creo que va a ser difícil que una persona entre fuerte al narco, y ese tipo de cosas. Yo creo que va a ser más complicado. Pero lugares que ya lo tienen muy arraigado, que ya lo tienen mucho... yo creo que, pues, muy fácilmente pueden conseguir la manera. Y más, como por lo que he visto, que buscan gente joven, pues, para involucrar. Yo creo que se les hace más sencillo”.

El narcotráfico y su violencia son, para Sofía, hechos recientes pero palpables en San Cristóbal de las Casas. La cercanía de esos eventos hace que los corridos no parezcan ficción:

²² Los tenis de suela roja, comúnmente asociados con la marca de lujo Christian Louboutin, simbolizan estatus, poder adquisitivo y un estilo de vida ostentoso debido a su exclusividad y alto costo. En el contexto de los corridos tumbados y bélicos, este tipo de calzado adquiere un significado simbólico particular como emblema de éxito rápido, lujo alcanzado y distinción estética. Se convierte en marcador identitario dentro de un entorno de consumo aspiracional, vinculado estrechamente con la narcocultura y la lógica del hiperconsumo como forma de validación social.

“Yo creo que hace unos... tipo dos años, sí se puso muy feo acá. Se volvió a poner muy feo, porque antes todavía estaba mal. Y ya luego como que se calmó, pero como que volvió a ponerse feo. Pero, pues, actualmente siento que ya está más en paz. Pero se sigue escuchando mucho, de que en algún lugar ya hubo algún tiroteo, en algún lugar ya se encontró un cuerpo, ese tipo de cosas se siguen escuchando mucho. Yo creo que un poco más de lo que se llegó a escuchar antes, pero, pues, como que al mismo tiempo se fue —no sé si moderando u ocultando—, pero, pues, como que ya no es todos los días, pero sí se sabe. Pero luego ya lo agarran mucho de juego, que no se toma en cuenta y lo toman a juego, cosas que están pasando de verdad, que están tomando vidas en serio. Yo creo que ya es algo más grave”.

La zozobra se dibuja en su rostro cuando nombra este vaivén entre lo visible y lo encubierto. Saber si la violencia disminuyó o simplemente se volvió menos visible es parte de la angustia contemporánea. La desinformación, la saturación mediática y los rumores circulan con fuerza. Pero quizás lo más alarmante —y así lo dice Sofía— es que la violencia se trivializa. Se vuelve “juego”. Se banaliza la muerte.

Este fenómeno es justamente lo que Rita Segato nombra como pedagogías de la crueldad. En sus palabras, se trata de:

“Todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En ese sentido, esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá del matar: enseña a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto [...] Cuando hablo de una pedagogía de la crueldad me refiero a algo muy preciso, como es la captura de algo que fluía errante e imprevisible —como es la vida— para instalar allí la inercia y la esterilidad de la cosa, mensurable, vendible, comprable y obsolescente, como conviene al consumo en esta fase apocalíptica del capital.” (2018:11–12).

La narcocultura, en su versión espectacular, acostumbra a vivir el horror como si fuera paisaje. Estetiza la muerte, dramatiza la tortura, transforma el sufrimiento en mercancía cultural. El corrido bélico, las series, los videojuegos y los contenidos virales hacen del asesinato, la desaparición y el castigo materia prima para el entretenimiento.

Más grave aún, como apunta Sofía, es que incluso la violencia ejercida por el Estado —la que desaparece, tortura y reprime— puede ser reinterpretada dentro del lenguaje narco, disfrazando prácticas de vigilancia y contrainsurgencia como ajustes de cuentas o “disputas entre cárteles”. Así, la

represión política puede pasar por crimen organizado, y con ello se ocultan los verdaderos fines de control social.

Jóvenas como Sofía se dan cuenta de estas lógicas. Perciben la frialdad de las reacciones sociales, el gesto indiferente ante la muerte del otro u otra. Y saben, además, que el Estado también educa en la crueldad. No solo a través de la represión directa, sino mediante currículos escolares que invisibilizan desigualdades, políticas punitivas selectivas y una militarización abierta o disfrazada que se impone en calles, escuelas y fronteras.

Estas configuraciones —que entrelazan cultura, política y economía— terminan por moldear a la juventud como grupo social disciplinado y vigilado. Como advierte William I. Robinson (2020), el capitalismo global ha producido una clase capitalista transnacional que controla la economía y la política más allá de los marcos nacionales²³. En ese orden, la juventud también es tratada diferenciadamente, según clase, raza, género y territorio.

Lxs jóvenxs del norte global no viven la misma realidad que quienes habitan el sur; incluso dentro del mismo país, las experiencias son disímiles: no es lo mismo una juventud racializada y empobrecida en Jackson, Mississippi que la que veranea en Hamptons, Nueva York. No es lo mismo ser joven u jovena en San Cristóbal de las Casas que en Santa Fe, Ciudad de México.

En el marco de este orden civilizatorio de gestión diferencial de la vida, hay juventudes consideradas desechables. Para estos cuerpxs, los derechos no aplican. No se protege su futuro. Se los administra. En palabras de Giorgio Agamben (1998), se les convierte en vidas desnudas: vidas que pueden ser eliminadas sin que eso constituya crimen, sin que el Estado se escandalice, sin que la sociedad reaccione.

Es pues la juventud coaccionada y regulada permanentemente. La constatación de Sofía respecto a que se “agarra de juego” la violencia, y que no se toma en cuenta el sufrimiento de otros y otras, es resultado de todo un entramado de políticas: económicas, educativas y culturales. Políticas que

²³ Según William I. Robinson (2004), la clase capitalista transnacional se caracteriza por su control sobre los principales medios de producción y su capacidad para movilizar capital a través de las fronteras nacionales. Este grupo social no responde a intereses nacionales específicos, sino que opera con el objetivo de maximizar la acumulación de capital a escala global, reconfigurando las formas de gobernanza, trabajo y subjetividad. En este marco, las juventudes —y en particular aquellas racializadas, empobrecidas o situadas en geografías periféricas— son administradas diferencialmente según su utilidad o descartabilidad, convirtiéndose muchas veces en material prescindible para la reproducción de este orden global. Esta visión se entrelaza con el análisis de Agamben sobre las vidas desnudas y con la pedagogía de la crueldad descrita por Segato, al evidenciar cómo el capitalismo global selecciona, forma, desecha o instrumentaliza cuerpxs juveniles según su ubicación en el sistema mundo.

precarizan la vida material, imponen planes de formación formal e informal, y producen una oferta constante de productos artísticos y comerciales que, a través de la repetición y la hiperconectividad, terminan naturalizando la violencia.

Como advierte Rita Segato, esta lógica constituye una pedagogía de la crueldad, donde:

“La repetición de la violencia produce un efecto de normalización de un paisaje de crueldad y, con esto, promueve en la gente los bajos umbrales de empatía indispensables para la empresa predatoria. La crueldad habitual es directamente proporcional a formas de gozo narcisístico y consumista, y al aislamiento de los ciudadanos mediante su desensibilización al sufrimiento de los otros. Un proyecto histórico dirigido por la meta del vínculo como realización de la felicidad mutua hacia un proyecto histórico dirigido por la meta de las cosas como forma de satisfacción” (2018:14).

En este panorama, resulta casi irrelevante para la industria del entretenimiento si las narconarrativas son reales o ficticias. Como señala Sofía:

“...las letras son engañosas de lo que realmente sucede, o sea, omiten, no cuentan todo. Cuentan las cosas buenas, las cosas que los han beneficiado, como de que: ‘Si pude conseguir mucho dinero, conocí muchas mujeres, tengo muchos conocidos, tengo mucho poder’, ese tipo de cosas. Pero no te cuentan cómo viven preocupados todos los días. Porque tal vez es mi último día, o de que en cualquier momento, pues, simplemente lo van a agarrar. O si quieren deshacerse de esa persona, lo van a hacer y ya. O sea, de que todos los días vas a vivir preocupado, de que en algún momento te toque a ti”.

Realzar únicamente la parte gloriosa del narcotráfico cumple —según Sofía— con la función de engañar y seducir a lxs jóvenxs, para que les resulte deseable “entrarle al negocio”. Pero incluso cuando no hay intención de involucrarse, el solo acto de consumir la estética violenta sin cuestionarla deja sembrado un principio de crueldad funcional al sistema. Como explica Segato:

“El paradigma de explotación actual supone una variedad enorme de formas de desprotección y precariedad de la vida, y esta modalidad de explotación depende de un principio de crueldad consistente en la disminución de la empatía de los sujetos. [...] El capital hoy depende de que seamos capaces de acostumbrarnos al espectáculo de la crueldad en un sentido muy preciso: que naturalicemos la expropiación de la vida, la predación, es decir, que no tengamos receptores para el acto comunicativo de quien es capturado por el proceso de consumición. Expropiar el aliento vital pasa a ser visto como un mero trámite que no comporta dolor, que no puede comunicarse, un acto maquinal, como cualquier consumición. [...] Es por eso que podemos decir que la estructura de personalidad de tipo psicopático, no vincular, defectiva en lo que respecta a emociones y sentimientos, es la personalidad modal de nuestra época por su funcionalidad a la fase actual extrema del proyecto histórico del capital: la relación entre

personas vaciada y transformada en una relación entre funciones, utilidades e intereses.” (2018:12–13).

A grandes rasgos, una personalidad de tipo psicopático se caracteriza por un patrón persistente de comportamientos antisociales, falta de empatía, manipulación y egocentrismo extremo. Este perfil ha sido tradicionalmente descrito como un trastorno de la personalidad, vinculado a causas biológicas o neurológicas. Sin embargo, como advierte Segato, esta lectura médico-psiquiátrica reduccionista ha sido funcional a un modelo de control social que estigmatiza y aísla, sin atender las condiciones estructurales que lo producen²⁴.

En este contexto, la psicopatía no puede pensarse solo como patología individual, sino como una modalidad de subjetividad funcional al capitalismo contemporáneo: una forma de ser sin vínculos afectivos, sin escucha del otro y otra, sin compasión. Un cuerpx insensible, acostumbrado a la violencia, y por tanto útil para el proyecto histórico de la expropiación de la vida.

La personalidad es una construcción social e histórica. Como se ha venido argumentando, es el resultado de la operación constante de pedagogías de la crueldad y del acostumbramiento sistemático, tal como lo plantea Rita Segato. Este moldeamiento se da de múltiples formas, a través de productos, formatos y prácticas culturales, cantadas a veces, como en la canción Rubicon de Peso Pluma, donde se escucha:

“Dicen que soy mamón, también que soy culero,
no les pongo atención y muy poco les creo,
no sufro de conciencia, yo cuido mi cuero,
se me activa el instinto con un buen veneno,
pendiente al celular y también de los medios,
pa’ que no haya problemas por estos terrenos.

Y aquí sigo por el camino, casi siempre me ven tranquilo,
cumpliendo mi objetivo, pienso positivo,
siempre con un gallo me verán activo,
para trabajar me pinto,
los billetes no caen solitos,

²⁴ La crítica al modelo médico-psiquiátrico como mecanismo de control social ha sido formulada de manera estructural por autores como Michel Foucault y Thomas S. Szasz. En *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault (2015 [1961]) muestra cómo las categorías de “locura” y “enfermedad mental” no emergen de criterios clínicos neutrales, sino que son construidas históricamente como formas de exclusión, confinamiento y disciplinamiento de todo aquello que escapa al orden racional moderno. Por su parte, Szasz (1961) denuncia la función ideológica del diagnóstico psiquiátrico en la sociedad contemporánea, al sostener que la enfermedad mental es un mito que patologiza la diferencia y legitima la intervención estatal sobre la vida individual. Ambas perspectivas coinciden en que la psiquiatría no solo cura o clasifica: produce sujetos y regula la normalidad al servicio de un determinado orden social.

moviendo esos paquetes llenos de cuadritos,
verde dolaritos, puros benjamines me hacen generar.²⁵

Acostumbrarse es un proceso de adaptación y habituación a ciertas condiciones, situaciones o prácticas, que se afianza mediante la repetición y exposición continua. Puede ser consciente o inconsciente. De una exposición inicial se pasa a la familiaridad, y de allí a la normalización: el estímulo, antes extraño o perturbador, se vuelve parte habitual de la vida. Si, además, el estímulo implica habilidades o tareas, estas pueden llegar a realizarse de forma automática, sin atención consciente²⁶. No se trata de una fórmula universal, pero sí de una lógica funcional en un mundo hiperconectado, saturado de contenidos que muestran sin tapujos la crueldad.

Desde la reflexión de Segato, el acostumbramiento al “espectáculo de la crueldad” permite replantear el debate sobre la veracidad de las narconarrativas: en una lógica de mercado, poco importa si lo que se canta es real o ficticio. Tanto la verdad como la mentira son rentables. En un régimen capitalista, todo puede convertirse en mercancía. Y si esa mercancía tiene obsolescencia programada —como

²⁵ “Yo cuido mi cuero”: expresión que alude a la autoprotección, especialmente en contextos violentos o de riesgo, donde “cuero” funciona como sinécdoque del cuerpo.

“Se me activa el instinto con un buen veneno”: hace referencia al consumo de drogas —probablemente marihuana o metanfetaminas— que agudizan la percepción y estimulan reacciones como la agresividad, el estado de alerta o la audacia.

“Nomás me quedan los que aquí traigo colgando”: alusión vulgar a los testículos como símbolo de valentía viril. Reafirma una ética narco-masculina centrada en la autosuficiencia y el coraje individual frente al peligro.

“Siempre con un gallo me verán activo”: “gallo” es jerga para un cigarro de marihuana. La frase implica un estado de activación sostenido mediante el consumo, que combina relajación corporal con disposición para la acción.

“Moviendo esos paquetes llenos de cuadritos”: alude al tráfico de drogas, en particular cocaína, que suele transportarse en paquetes compactos con forma de “cuadros” o ladrillos.

“Puros benjamines”: referencia a los billetes de cien dólares estadounidenses, que llevan el retrato de Benjamin Franklin. Funciona como símbolo del dinero rápido y abundante asociado al negocio ilícito.

²⁶ La habituación es un proceso de aprendizaje básico y preasociativo mediante el cual un organismo, tras una exposición repetida a un estímulo, disminuye su respuesta frente a él. Se trata de una forma elemental de adaptación que puede operar a nivel perceptivo, conductual y emocional. Como explica Rafael Ramírez Lago (2016), esta forma de aprendizaje no requiere asociación entre estímulos ni reflexión consciente: basta la repetición para generar familiaridad. En contextos de violencia estructural o mediática, este mecanismo puede derivar en la normalización de prácticas crueles, que ya no provocan sorpresa ni rechazo, sino que se integran como parte del paisaje cotidiano —justo como ocurre con la violencia estetizada en las narconarrativas musicales o visuales.

Ramírez Lago, R. (2016, 8 de marzo). La habituación: un proceso clave en el aprendizaje pre-asociativo. Psicología y Mente. <https://psicologiymente.com/psicologia/habituacion-aprendizaje-pre-asociativo>

sucede con sencillos musicales que se lanzan cada cuatro semanas— el ciclo de consumo se acelera, y con él, la insensibilización.

Este proceso no solo garantiza la producción de plusvalía, sino que asegura la reproducción de las condiciones socioculturales necesarias para sostener el sistema. Así, el hábito de consumir violencia —estetizada, espectacularizada y normalizada— se vuelve funcional al paradigma contemporáneo de explotación: nos convierte en consumidorxs de crueldad y sujetxs insensibilizadxs, mientras se perfeccionan las tecnologías del poder que mantienen operando al orden civilizatorio sin resistencias estructurales.

Sofía tiene una lectura matizada. Para ella, la veracidad de las letras depende del cantante. Algunos, dice, relatan historias reales; otros simplemente performan un estilo. Evoca a Chalino Sánchez como figura fundacional, un autor capaz de narrar con crudeza hechos vividos. En cambio, los corridistas actuales, dice, componen desde un lugar más estilizado, más performático:

“Yo creo que lo que cuentan depende mucho del cantante, de su estilo. Porque hay cantantes que sí contaban la historia completa, o mínimo lo que cantaban era verdad”.

La frontera entre lo vivido y lo inventado, entonces, se diluye con fines estéticos y mercantiles. En las narconarrativas contemporáneas, la verdad no es requisito: lo importante es emocionar, provocar, viralizar. Se busca una atmósfera, una estética de autenticidad que no requiere fidelidad factual. Lo que importa es que la maquinaria no se detenga. Que la melodía siga sonando.

Y que, como dice Cristian Humberto Ávila Vega —mejor conocido como El Chino Pacas— “sigan llegando las pacas”.

En esa consigna se condensa el espíritu del negocio: lo bélico como pose, la muerte como espectáculo, y el corrido como mercancía.

1.3.8. “Ahí entras y ya no sales vivo”: narconarrativas, economía del crimen y desarme del discurso oficial

La situación social marca la pauta para que las narconarrativas se arraiguen. Así lo plantea Fernando, un joven claridoso y contundente al reflexionar sobre el narcotráfico y la violencia. Apasionado del corrido, le gusta tocarlos con su docerola, lo que —según dice— le da aún más seguridad para opinar. Con tono de obviedad, comenta:

“Lo que está sacando el tema en los corridos es el narcotráfico. Pues no es por nada, o sea, digamos que nace un tumbado allá, ¿qué será?, en Dinamarca, no va a hablar de narcotráfico porque allá están bien. Hablarían capaz de narcotráfico en otros lugares, o sea, se enfocarían en otro país, pero en su país no, porque no es una realidad, no es algo que suceda.”

Para Fernando, el narcotráfico no es una desviación, sino un gran negocio estructural que opera con impunidad en México. Por eso considera lógico que los corridos bélicos tengan que cantarlo: desde su perspectiva, retratan una realidad.

“Pienso que, por ejemplo, el Nata²⁷ sí tiene pedos con el gobierno y lo refleja en sus canciones. Porque, pues, ya tuvo problemas, con la de Cuerno Azulado tuvo problemas con eso. Y pues tiene problemas porque sabe el gobierno que lo que dice en sus canciones es verdad.”

Fernando no entra en polémicas sobre si las narconarrativas son ciertas o no: para él, lo son, o al menos así deben ser leídas, pues cree que la mayoría de los exponentes actuales tienen vínculos con el narco. Observa además una disputa absurda con el gobierno, que atribuye a hipocresías institucionales, ligadas también a la cultura del consumo:

“Pues es un vicio, como también el alcohol es un vicio y fue ilegal. Es un vicio, pues. Eso nunca se va a quitar. Y si legalizaran la droga, va a haber otro vicio y así va a ir sucediendo, como que va a ir cambiando. Pienso que está... ¿qué se puede decir?... es que no sé si suena bien decir que está bien. Digamos la cerveza: al que le guste que la compre y, pues, legal. Si legalizaran la droga, ahí que vayan,

27 Natanael Cano (Hermosillo, Sonora, 2001) es un cantante y compositor mexicano ampliamente reconocido como el pionero de los corridos tumbados. Desde su irrupción en la escena musical en 2019, Cano ha desempeñado un papel preponderante en la popularización de este estilo, convirtiéndose en un referente para las nuevas generaciones tanto en México como en Estados Unidos.

que compren su... ¿qué será?, que compren fentanilo y lo consuman ahí, y ya. Pero que sea su gusto. No hay necesidad de toda esa matazón y eso. Se puede legalizar. Está bien absurdo el pedo.”

Fernando pone el dedo en la llaga: la violencia ligada al narcotráfico no deriva del consumo, sino de la ilegalidad que lo convierte en campo de guerra. Su visión, lejos de justificar la narcopolítica, apunta al absurdo oficial del Estado: prohibir para lucrar con la sangre. Su reflexión resuena con la estructura de lo que Gabriel García Márquez noveló magistralmente en *El otoño del patriarca*, donde la decadencia de un dictador se sostiene a través de una realidad paralela construida por la propaganda, la manipulación y el terror. La fabricación de enemigos, la negación constante de los hechos y la simulación de un orden perpetuo permiten crear absurdos funcionales al poder²⁸. ¿Qué tan alejados estamos hoy de una situación así?

Según la periodista e investigadora canadiense Dawn Marie Paley, en su libro *Capitalismo antidrogas: Una guerra contra el pueblo*²⁹, la mal llamada “guerra contra las drogas” funciona como un mecanismo de control social, territorial y económico al servicio de los intereses neoliberales. Paley argumenta que la violencia vinculada al narcotráfico en América Latina —y de manera paradigmática en México— no tiene como fin principal erradicar el comercio de drogas, sino que se instrumentaliza para facilitar la explotación de recursos naturales, el desplazamiento de comunidades y la apertura de territorios al capital transnacional. En sus palabras:

²⁸ Gabriel García Márquez, en *El otoño del patriarca* (1975), retrata la degradación del poder autoritario a través de un dictador ficticio que, en su vejez, sostiene el dominio absoluto mediante una realidad paralela tejida con propaganda, represión y ficción histórica. En la novela, la verdad no importa: el absurdo es funcional al orden, y las mentiras del régimen se normalizan a través de la repetición, el miedo y el culto al líder. El tiempo se vuelve circular, la historia se desfigura y los súbditos pierden la capacidad de distinguir lo real de lo fabricado. Esta lógica narrativa de lo absurdo totalitario permite pensar críticamente las realidades contemporáneas donde el Estado —como en el caso del narco en México— niega, oculta o maquilla verdades estructurales, fabricando enemigos funcionales y simulando combates que legitiman la violencia de Estado. García Márquez, G. (2002). *El otoño del patriarca*. Editorial Diana.

²⁹ Dawn Marie Paley, periodista e investigadora canadiense, desarrolla en *Capitalismo antidrogas: Una guerra contra el pueblo* (2018) una tesis que subvierte la narrativa oficial sobre la “guerra contra las drogas”. En lugar de entenderla como una estrategia fallida o meramente punitiva, Paley la interpreta como una política deliberada de control territorial y social funcional al capital transnacional. Según su análisis, la violencia vinculada al narcotráfico no es un efecto colateral, sino un medio de despojo y reconfiguración geoeconómica: la guerra contra las drogas sirve para allanar el camino a megaproyectos, privatizaciones, militarización y desmovilización comunitaria, especialmente en territorios estratégicos del sur global. Su noción de “capitalismo antidrogas” articula legislación, terror y lógica neoliberal, señalando que este régimen de violencia selectiva beneficia tanto a corporaciones extractivas como a sectores financieros, comerciales e inmobiliarios, incluso en países que formalmente lideran la “lucha antidrogas”. En este marco, la violencia no solo se tolera: se gestiona como parte del modelo de acumulación. Paley, D. M. (2018). *Capitalismo antidrogas: Una guerra contra el pueblo*. Editorial Libertad Bajo Palabra.

“La guerra antidrogas es un remedio a largo plazo para los achaques del capitalismo, que combina legislación y terror en una experimentada mezcla neoliberal para infiltrarse en sociedades y territorios antes no disponibles para el capitalismo globalizado. [...] Se implementan políticas que facilitan la inversión extranjera directa y el crecimiento económico. Esto es el capitalismo antidrogas.” (2018:12).

Esta lectura crítica resuena con el testimonio de Fernando, quien ríe —con mezcla de sarcasmo y resignación— al hablar del supuesto combate al narcotráfico. Con claridad espontánea, sentencia:

“Pues es que en México nunca se va a quitar. El narcotráfico es una economía ya en el país... O sea, se podría decir cuántas cosas no han salido de los antiguos presidentes, que han tenido ayuda del narcotráfico, como el de Calderón, ¿no? O sea, se me hace algo raro, y algo muy... ¿qué se podría decir?, muy descarado que el gobierno de México, si quisiera, podría cachar rápido ahorita, por ejemplo, agarrar al Ovidio, así en corto... Ya lo agarraron una vez, pero lo soltaron. Y ni era él, pero así es como enredan. ¿Y qué es lo que hacen? Bueno, como en Sinaloa que tiene un montón de poder, le dicen: ‘pónganse a trabajar y no toco a tu gente’, y ya. Pues, porque México es paso a la frontera, pues es paso ahí a Estados Unidos. El gobierno siempre ha estado metido en eso. Tienen sus convenios.”

Fernando no cita a Paley, pero su experiencia confirma lo que ella describe: una economía criminal tolerada y coadministrada por el Estado, articulada con flujos internacionales de mercancías y violencia. En su análisis intuitivo, el narcotráfico ya no puede separarse del funcionamiento estructural de la economía mexicana —ni del capitalismo global—. Es una economía política del crimen que obedece a la lógica más básica del mercado: oferta y demanda.

La producción de sustancias psicoactivas como la cocaína, la marihuana, la metanfetamina o la heroína requiere territorios específicos, mano de obra barata, materias primas, conocimientos técnicos, pero también cierta legitimación simbólica, que se produce y circula desde la industria cultural. Músicas, películas, imaginarios, estéticas. “Pónganse a trabajar y no toco a tu gente” —la frase que Fernando atribuye a las negociaciones implícitas entre el Estado y los cárteles— sintetiza este funcionamiento pragmático: el narco como aparato productivo, funcional al capital y al orden estatal.

Fernando conoce bien la lógica de producción, aunque no utilice el vocabulario técnico. Durante las vacaciones trabaja con su familia en un rancho que produce leche para la empresa chiapaneca Pradel. Entiende que sin producción, no hay venta; sin venta, no hay consumo; y sin consumo, no hay

negocio. La diferencia está en el producto: en su caso es leche; en el narco, es muerte procesada, empaquetada y traficada al mejor postor.

Este joven atiende —aunque no lo diga con tecnicismos— a lo que Dawn Marie Paley denuncia como ausente en la mayoría de las investigaciones sobre el narcotráfico: la indagación estructural sobre los intereses económicos involucrados, la funcionalidad del narco en la maquinaria capitalista y los absurdos inherentes al simulacro de su “combate”. Su escepticismo no es gratuito: surge del cúmulo de vivencias personales y observaciones directas que confirman lo que ya intuye. Con tono incrédulo y burlesco, relata:

“Un día iba manejando por Ocozocauhtla y me adelanta una camionetota, y la Guardia Nacional, iban siguiéndola, pues porque iban fuerte, ¿no? Más adelantito, la Guardia ya estaba platicando con ellos y vi que les soltaron su fajo de billete, así, a la bravota. Se subió a su patrulla y ellos se fueron. Pero los de esa camioneta se veían así... pesadones. No era una camionetita, y por donde está el freno de mano, ahí estaban sus pistolas, un riflón, no pinches pistolitas.”

Como alguien que viaja con frecuencia al rancho familiar, Fernando ha sido testigo de otras escenas similares: acuerdos implícitos entre delincuentes y uniformados, zonas liberadas, simulaciones de persecución. La frase que lanza con serenidad —“las autoridades y los malandros son lo mismo”— sintetiza no solo su percepción, sino una experiencia reiterada. Sabe que tiene familiares que “se han ido en eso”, pero no por ello naturaliza la pertenencia.

La desconfianza que lo habita se relaciona con la lógica del absurdo político, similar a la que retrata Gabriel García Márquez en *El otoño del patriarca* (1975): un poder senil y corrupto que sostiene su fachada mediante ficciones grotescas, propaganda descompuesta y gestos vacíos. Fernando, sin nombrarlo, percibe esa escenografía tambaleante en la “lucha contra el narco”. La contradicción entre las narrativas oficiales, las narconarrativas comerciales y lo que ocurre en el terreno es evidente para él, quien ya no necesita desmontar argumentos sino apenas mirar.

Con esa misma claridad aborda el tema de la influencia de los corridos bélico-tumbados. A su juicio, el problema no está en la música per se, sino en quién la escucha, con qué carencias y bajo qué condiciones. Lo dice de forma frontal:

“A los que les influye es gente ignorante. O sea, que me están ofreciendo un trabajo que va a durar un mes, luego me dan otro trabajo, y ya un día me pagan 500 mil pesos... pues obviamente la gente

huevoona agarra esa idea. Y gente ignorante, porque los envuelven, les dicen: ‘vas a tener esto y lo otro’, pero no le están diciendo que de aquí entras y ya no sales vivo... Yo, por ejemplo, sí chambeo. En el rancho le vendemos litros y litros de leche a la Pradel. Pero es negocio limpio. No como ellos, que les dan una camioneta llena de perico, pero ya con tranzas les pagan...”

Lo que mueve a quien se siente seducido por las narconarrativas, según Fernando, no es la épica narca, sino el anhelo de riqueza súbita, la promesa de “dinero fácil” en un contexto de precariedad generalizada. No habla solo de corridos: describe un ecosistema económico, una pedagogía social del capital.

“La gente ignorante lo escucha, las canciones. Sí les da, digamos, una cierta curiosidad. No es tanto que les motiven las canciones por lo que hablan sobre los narcos, les llama más lo del dinero fácil y todo eso. Pero, pues ya es de cada uno. Yo creo que ya es de cada uno cómo lo quiera tomar, ya depende de la persona.”

El cierre de su testimonio vuelve a lo personal. Fernando insiste en que su educación —su “buena crianza”— ha sido una barrera contra ese mundo, no por falta de oportunidades, sino por valores sembrados:

“A mí me han criado bien, pues. No voy a ir ahí, porque sé cómo es. Sé cómo está la movida.”

La convicción que transmite no es ingenuidad moralista, sino fruto de la observación atenta y la toma de posición ética desde un terreno de experiencia concreta. Su rechazo no parte del desconocimiento, sino del conocimiento cercano. Y en su forma de contar, entre la docerola, el sarcasmo y la firmeza, se asoma una verdad irreductible: no todxs están dispuestxs a ser mercancía de guerra.

1.3.9. “Pues es que... ya ni sorprende”: narconarrativas, moral neoliberal y convergencias incómodas

Con un tono indiferente, como si hablara de algo inevitable, Valeria lanza una frase que resume la sensibilidad de una generación frente al horror normalizado: “Pues es que... en todos lados ya está eso del narco, o sea, como que ya ni sorprende.”

Su relación con los corridos bélico-tumbados no empezó por convicción estética, sino por un gesto afectivo: en secundaria le gustaba un chico que los escuchaba. Hoy, ya lejos de ese vínculo, se considera fan del subgénero y ha comenzado incluso a tocar algunos temas con su guitarra. Escucha corridos mientras estudia o hace tareas, y como tantxs otrxs jóvenxs, lo que la atrapa no es tanto el contenido, sino el ritmo: “Escuchar corridos bélicos no es que te haga querer ser narco, pero sí te hace pensar en todo ese rollo, como que te imaginas cosas. A mí sí me da miedo, la neta, porque aunque dicen que no te pasa nada si no te metes, pues... ¿y si un día te toca?”

Valeria aclara que le dan ganas de cantar las letras, pero enfatiza que lo hace porque “el ritmo de los bélicos es muy atrayente”, y no por admiración a la figura narco. Le molesta profundamente la forma en que la sociedad juzga a quienes escuchan estos géneros musicales: “Me molesta que la gente piense que si escuchas corridos bélicos es porque ya eres violento o porque admiras al narco... no siempre es así.”

El auge del corrido tumbado y bélico ha ido de la mano con una estigmatización moralizante, que condena a sus fans desde posiciones de autoridad simbólica y superioridad moral. Este discurso de rechazo, sin embargo, suele emerger de sectores que consumen y validan otros productos culturales basados igualmente en el hiperconsumo, el lujo, el individualismo y el éxito inmediato. Se trata, como bien intuye Valeria, de un rechazo que no cuestiona la estructura, sino solo sus formas más crudas.

Estos juicios morales, cargados de paternalismo de clase, se sustentan en códigos neoliberales del bien y el mal, que asocian automáticamente el corrido bélico con la desviación. Pero, al mismo tiempo, toleran o celebran géneros musicales y productos comerciales que exaltan los mismos valores fundamentales: éxito, dinero, poder, movilidad social por vías excepcionales, aunque estas sean más sutiles o estén camufladas en marcas de lujo y narrativas de emprendimiento.

Valeria lo señala con claridad:

“...al final todos buscan el éxito, tener dinero, cosas, unos lo buscan legalmente otros metiéndose a eso. Además, a veces parece que ser narco es la única manera de salir de donde estás... o sea, no que yo quiera, pero entiendo por qué muchos lo hacen.”

Desde su experiencia, hay una zona de contacto incómoda entre quienes juzgan y quienes consumen: comparten el deseo de éxito y riqueza, solo que lo canalizan por vías distintas. En ese sentido, el uso del diagrama de Venn —que representa gráficamente la intersección de conjuntos con elementos comunes— resulta sumamente útil para visualizar cómo dos posturas aparentemente opuestas pueden coincidir en el plano del deseo, la aspiración y la lógica de acumulación.



Silvia Federici ha formulado una crítica aguda y estructural al capitalismo, señalando cómo este sistema económico no se sostiene únicamente en la explotación económica directa, sino también en un entramado ético-moral que legitima esa violencia. Este andamiaje ideológico permite invisibilizar el despojo de trabajo y la expropiación de cuerpos que tiene lugar tras bambalinas del proceso productivo, especialmente cuando se trata de formas de trabajo históricamente despreciadas, como el doméstico o el reproductivo.

Federici subraya que uno de los principios más perversos del capitalismo es la naturalización de las jerarquías sociales y económicas, que hace parecer “inevitable” la desigualdad entre géneros, clases y razas. Este marco permite que el capitalismo se perciba como un sistema “moralmente neutral” o incluso “justo” por quienes están en la cima de la jerarquía o aspiran a estarlo. La teórica señala que

esta lógica instala una violencia estructural aceptada como parte del funcionamiento “normal” del sistema, al punto que se justifica la opresión en nombre del orden económico o social.

Como afirma ella misma:

“Marx escribió que el capital emergió sobre la faz de la tierra ‘chorreando sangre y mugre de los pies a la cabeza’ y, en efecto, cuando observamos el comienzo del desarrollo capitalista tenemos la impresión de estar ante un inmenso campo de concentración.” (2010:111–112).

Esta violencia fundacional no fue un accidente ni un exceso, sino la forma misma en que el capital resolvió sus necesidades estructurales. Por eso, Federici sostiene:

“El empobrecimiento, las rebeliones y la escalada ‘criminal’ son elementos estructurales de la acumulación capitalista, en la misma medida en que el capitalismo debe despojar a la fuerza de trabajo de sus medios de reproducción para imponer su dominio.” (2010:152).

Así, el capitalismo no solo explota a hombres, mujeres, cuerpos no binarios y a la naturaleza: también erige un marco moral que naturaliza esa explotación y la hace parecer aceptable. Este conjunto de valores —competencia, éxito individual, propiedad privada— convierte la violencia en virtud, y la precariedad en responsabilidad personal. De ahí que los discursos moralistas que condenan los corridos bélicos y tumbados por supuesta inmoralidad compartan, paradójicamente, con estos subgéneros una misma raíz ética: la glorificación del éxito material a cualquier precio.

En este sentido, Federici deconstruye la moral capitalista y muestra cómo esta legitima violencias profundas y silenciosas, al tiempo que oculta las formas de vida que no se ajustan a su lógica de acumulación: economías comunitarias, vínculos solidarios, y prácticas que priorizan la vida por sobre la ganancia.

Con una mezcla de lucidez y resignación, Valeria sentencia:

“...lo que dicen las letras sí es realidad, y algunos de ellos sí están involucrados en el narco, aunque sus historias son una combinación de realidad y ficción... pero la violencia está tan presente que ya ni nos damos cuenta.”

Su afirmación condensa un diagnóstico inquietante: la violencia no solo se ha vuelto paisaje, sino que ha dejado de interpelar. Se ha vuelto forma de vida y de percepción, y ya no escandaliza. El corrido

bélico no tiene que convencernos de nada: basta con que confirme lo que ya intuimos y lo haga sonar bien.

Pero esa normalización no se limita a la violencia explícita de las letras —balaceras, levantones, ejecuciones—, sino que incluye también aquellas violencias estructurales, silenciosas e invisibles que configuran el modo de vida contemporáneo: la precarización constante, el racismo sistémico, la masculinidad violenta, la mercantilización de lxs cuerpxs, la destrucción ambiental. Son violencias que no siempre se cantan, pero que permiten que esas canciones existan, circulen, emocionen y se reproduzcan.

Porque en este orden civilizatorio, la complicidad no se mide únicamente por la acción, sino también por la indiferencia, el consumo irreflexivo y la repetición. La crueldad no necesita fanatismo: le basta con nuestra costumbre. Como espectadores que cantan lo indecible y corean lo abominable, somos parte de un sistema que ha hecho de la muerte un espectáculo y de la anestesia una forma de sobrevivencia.

1.3.10 “En la imaginación vivo ese empoderamiento, pero ya en la realidad no lo busco”: ambivalencia, posverdad y narcopoder en la subjetividad contemporánea

Tania es una joven a la que le encantan los corridos tumbados y que también disfruta los bélicos, aunque en estos últimos se muestra más selectiva, pues hace conciencia de lo que dicen las letras. No obstante, experimenta un sentimiento ambivalente:

“Los bélicos me hacen sentir como si yo estuviera ahí en la canción, de que empoderada y todo eso. Cuando me siento así, pienso ‘¡ay, qué bonito sería!’, pero a la vez, qué feo... ¿cómo le dicen a eso? Como sentimientos encontrados, como de que ‘ay, qué chido lo están viviendo’.”

Tania reconoce la atracción que siente por los temas de poder y por la vida de lxs personajes que protagonizan estas historias. Habla con honestidad emocional, sin temor a expresar las tensiones internas que atraviesan su experiencia. Pasa de la euforia a la desazón, del deseo a la inquietud, y lo reconoce sin tapujos:

“...cuando te pones como que a pensar más a fondo, ya dices de que ‘no, o sea, en la canción se interpretaba chido, pero en la vida ha de ser feo’, o sea, estar escapando, todo eso... me crea como una emoción de empoderamiento, pero a la vez, razonamiento, de ponerme a pensar en eso.”

Su testimonio da cuenta de un proceso subjetivo complejo, que atraviesa la dimensión afectiva, cognitiva y simbólica. Como todo sujeto, Tania no habita una identidad fija, sino un espacio en constante tensión entre discursos, afectos, deseos y prohibiciones. Su experiencia nos recuerda que la identidad no es una esencia, sino un entramado móvil y contradictorio.

El teórico cultural Stuart Hall desarrolló una noción clave al respecto: la identidad no es un dato natural, sino una construcción discursiva atravesada por relaciones de poder y representaciones sociales. Hall propone el concepto de identificación como proceso inacabado, contingente, atravesado por diferencias, desplazamientos y exclusiones. Escribe:

“La identidad plenamente unificada, completa, segura y coherente es una fantasía. En lugar de pensar en la identidad como un hecho ya consumado, deberíamos pensarla como un ‘proceso’ de identificación, y nunca como un producto acabado. La identidad se construye a través de la diferencia y no fuera de ella. Depende de la marcación de la diferencia y de su exclusión: ese es el trabajo de la representación. Y este proceso de construcción de la identidad nunca está completo, siempre está en proceso, y siempre se constituye dentro, no fuera, de la representación” (1996:3).

Desde esta perspectiva, lo que Tania vive al escuchar corridos bélicos no es una contradicción patológica, sino una expresión legítima de ese entre-lugar donde se construyen las subjetividades contemporáneas. Escucha una canción, vibra con el ritmo, se siente empoderada, pero luego duda, reflexiona, se incomoda. Todo eso es parte del proceso. No hay una voz auténtica frente a otra impostada: hay tensiones. Y esas tensiones configuran su modo de estar en el mundo.

Un ejemplo narrativo de esta escisión subjetiva aparece en la novela *Fight Club* de Chuck Palahniuk — llevada al cine con maestría por David Fincher—, donde el protagonista experimenta una escisión psíquica que da lugar a Tyler Durden, figura que encarna su yo reprimido: rebelde, violento, radicalmente opuesto al sujeto domesticado por el trabajo corporativo y el confort anestesiante del consumo. Tyler no es solo una fantasía de libertad: representa una ruptura radical con la identidad sumisa que el capitalismo ha moldeado. La tensión entre ambos yoes —el obediente y el insurrecto— es brutal, pero reveladora. Y aunque la historia se despliega en un registro extremo, no es tan ajena a

la experiencia cotidiana: todos lidiamos, en algún grado, con fragmentaciones, contradicciones y pulsiones escindidas entre el deber ser y el deseo de romperlo todo.

Algo de esa tensión asoma también en la voz de Tania, cuando confiesa:

“...en la imaginación vivo ese empoderamiento, pero ya en la realidad no lo busco...”

Su frase contiene toda la paradoja: el corrido bélico le permite habitar, aunque sea brevemente, una identidad poderosa, temida, casi invulnerable. Pero esa investidura es estrictamente imaginaria, y en el paso de la fantasía a la vida concreta se impone la sensatez, la distancia, el miedo. La subjetividad se mueve, entonces, entre la exaltación del deseo y la prudencia de la norma, en un vaivén que no solo refleja una elección individual, sino una forma de ser habitada y gestionada en el mundo contemporáneo.

Para el teórico cultural italiano Franco Berardi, conocido como Bifo, el neoliberalismo — especialmente en su fase digital-virtual— genera un tipo particular de subjetividad, caracterizada por la ansiedad, la hiperestimulación y la búsqueda desesperada de sentido. Las narconarrativas son una opción más de sentido en esta esquizofrenia de ofertas identitarias, que incluye también a las moralmente correctas, como las que promueven ser un buen o buena ciudadana que paga sus impuestos. Apunta Berardi:

“La aceleración de los flujos de información y la hiperestimulación del sistema nervioso implican un estrés psíquico que se manifiesta en patologías tales como la ansiedad, la depresión y el pánico. Este proceso despoja al individuo de su capacidad de construir sentido, arrojándolo a una búsqueda constante y desesperada de significado en un mundo donde todo parece fragmentado.” (2009:45).

La contradicción interna no es una anomalía, sino una cualidad constitutiva de la subjetividad humana. Vivir es habitar tensiones: entre el deseo y la norma, entre lo que se anhela y lo que se teme, entre lo que se siente y lo que se permite decir. En el contexto del capitalismo contemporáneo — hiperconectado, fragmentario, saturado de estímulos— esta tensión se agudiza hasta volverse forma de vida. La subjetividad se vuelve terreno en disputa: un flujo intermitente de narrativas, imágenes y discursos que ofertan identidades múltiples, contradictorias y de consumo inmediato. Se es y se deja de ser en el scroll de una pantalla.

En ese torbellino simbólico, los corridos bélicos proponen figuras que condensan la paradoja: seres implacables, sanguinarios, al mismo tiempo devotos y redimidos por el manto de una fe popular. La

violencia se mezcla con la religiosidad, la muerte con la plegaria, el crimen con la promesa del cielo. En *El radio un cochinerito*, Víctor Cibrian lo canta con crudeza lírica:

“Se me nubló la mente y me eché un pase en seco.

En el pecho mi cuerno, me encomendé a San Judas,
me empotré un chaleco, tiro arriba la Glock.

Nomás temblaba el dedo, escuché un derrapón
y los miré a lo lejos, se vino la rafaguera.

La lluvia de balas, en el vidrio varias impactadas,
me metí en la polvareda y en aquella brecha
la cherokona se les pelaba.

No fue necesario el rifle, me les perdí entre las brechas
y nomás por el desquite, atoré una avioneta llena.

Hoy estamos los que estamos y mañana,
ya que sea lo que Dios quiera.

Las traiciones se pagan, pero con San Pedro,
pues para morir nacimos, y el que tenga miedo
mejor que no venga.”

La escena es brutal, pero no carente de sentido: la enunciación bélica no excluye la espiritualidad, la incorpora. El corrido no solo narra, sino performa una sensibilidad donde la violencia está normalizada y legitimada, incluso sacralizada. En estas letras, San Judas no salva del pecado, lo autoriza; y San Pedro no abre las puertas del cielo, sino las del ajuste de cuentas. Así, lo sagrado y lo criminal se entretienen en una estética de lo contradictorio que resuena con la subjetividad contemporánea: confusa, hiperestimulada y en constante búsqueda de sentido en medio del caos.

En esta diversidad de narrativas contradictorias, Tania mantiene una actitud que ella misma describe como reflexiva. Los corridos bélicos y otras narconarrativas —como las presentes en las series de televisión— la invitan a pensar críticamente en la realidad que representan. Menciona, por ejemplo, una serie que ve junto con su familia: *La señora de acero*. La trama inicial sigue la vida de Sara Aguilar Bermúdez, una ama de casa cuya existencia da un giro drástico tras el asesinato de su esposo el día de su boda religiosa. Este suceso la introduce en el mundo del lavado de dinero y el narcotráfico, en un intento por proteger a su hijo y buscar venganza³⁰.

30 *La señora de acero* es una serie de televisión producida por Telemundo (2014–2019) que relata la transformación de una mujer común en figura central del narcotráfico tras el asesinato de su esposo. La serie mezcla elementos

Tania explica:

“Estoy viendo una serie que se llama La dama de acero... la estoy viendo con mi familia, y me deja así de que, ¡guau!, ha de ser muy complicado vivir así, pero igual, como que, medio se compensa, o sea, la mujer es respetada, ahí sale como que es respetada, es adinerada, pero igual está sufriendo por meterse en eso, por estar en ese negocio también. Y de hecho, ahí en la novela sale que su hijo, por estar en ese negocio, es el más afectado, o sea, mentalmente. Lo que pasa es que su hijo, al ver todo ese negocio, no le gusta que su mamá haga eso... y de repente su hijo agarra, hay un capítulo de hecho así, donde su hijo va y roba una nueva droga que se llama ‘molly’³¹... y pues empieza a convulsionar y a tener alucinaciones y así, y está al punto de querer matar a su mamá. Y yo digo, ‘qué feo’, o sea, en los corridos puede estar súper bien cuando te sientes así, pero... hay otras realidades.”

Para Tania, el corrido bélico funciona no sólo como canal de exaltación emocional, sino también como vía para procesar su contexto. “Con todo lo que está pasando”, dice, el corrido le permite reflexionar. Le genera ambivalencia: aunque también se sienta atraída por esa vida, reconoce que hay un costo emocional y social profundo. Se muestra preocupada por los actos violentos que han ocurrido en San Cristóbal de las Casas en los últimos años, y desconfía profundamente de las autoridades.

Considera que el auge de los corridos bélicos es indicativo de que reflejan algo real, aunque puntualiza que sus letras también omiten o distorsionan otras dimensiones:

“El corrido describe una realidad y una fantasía, porque podemos decir, como decía hace rato, de que, ¡ufff debe ser la vida maravillosa!, pero igual escapar de todo eso, pues, no sé. Sería como entre una realidad y una fantasía.”

Tania cierra esta parte de la conversación con una afirmación inquietante y lúcida:

“No me vayan a funar aquí... pero los políticos, de cierta manera, ya sea directa o indirectamente, están muy relacionados con el narco, entonces, igual, los corridos son como bélicos como para representar

melodramáticos con tramas criminales, contribuyendo a la estetización del narco como vía de empoderamiento, especialmente femenino, dentro del género de la narcotelenovela.

³¹ La "molly" es una droga psicoactiva cuyo principal componente es el MDMA (3,4-metilendioximetanfetamina). Es conocida por inducir efectos eufóricos, aumento en la percepción sensorial y sentimientos de conexión emocional. Se presenta comúnmente en forma de polvo o cristal y suele consumirse en contextos recreativos como raves, clubes o conciertos. Sin embargo, su uso puede acarrear riesgos graves como hipertermia, deshidratación, ansiedad aguda, toxicidad hepática o daño neurológico. Sessa, B. (2017). The history of MDMA as an underground drug in the United States. *Journal of Psychoactive Drugs*, 49(5), 342–349. <https://doi.org/10.1080/02791072.2017.1362335>

al narco, entonces, por cierta parte, está relacionado todo: política, corridos, que son los que hablan del narco... como una ruedita.”

La metáfora de “la ruedita” condensa con precisión simbólica una percepción crítica compartida por muchxs jóvenxs entrevistadx: la narcocultura no es un fenómeno marginal, sino una pieza más — estética, simbólica y afectiva— dentro del engranaje más amplio de un sistema político-económico que reproduce impunidad, violencia y espectáculo.

Tania se mantiene muy informada sobre estos temas, y sus fuentes son las que tiene más a mano: series, canciones, noticias que aparecen en redes sociales, además de lo que la gente comenta en su entorno cotidiano. En tiempos de hiperconectividad, la información circula de manera masiva e instantánea, generando la ilusión de estar bien informadx, pero muchas veces contribuyendo a una desinformación generalizada. Las redes sociales funcionan como amplificadoras de narrativas que no necesariamente están basadas en hechos verificados. Hoy en día, cualquier persona con acceso a internet y una cámara puede producir contenido, publicarlo y difundirlo, llenando el espacio digital de información sensacionalista, parcial, falsa o tendenciosa.

Es importante señalar que, en el caso de las juventudes, no son ellxs quienes deben cargar con la responsabilidad de cómo se informan, pues, al menos en San Cristóbal de las Casas, las escuelas no incluyen en su currículo la enseñanza crítica de la alfabetización digital y mediática. En un contexto donde muchxs jóvenxs toman como verdades irrefutables lo que ven o escuchan en TikTok, este déficit educativo representa un reto urgente.

Desde una perspectiva crítica, esa aparente libertad de informarse desde múltiples fuentes —donde cualquiera puede producir su propio noticiero— termina generando un gran ruido y confusión social. Esta dispersión informativa se vuelve funcional al control del conocimiento por parte de las élites, constituyendo, según Byung-Chul Han, una forma avanzada de las tecnologías de poder:

“El capitalismo de la información se apropia de técnicas de poder neoliberales. A diferencia de las técnicas del régimen disciplinario, no funcionan mediante coerciones y prohibiciones, sino mediante incentivos positivos. Explotan la libertad, en lugar de suprimirla. Controlan nuestra voluntad en el plano inconsciente, en lugar de quebrantarla violentamente. [...] La dominación se presenta como libertad, comunicación y comunidad” (2022:8).

Las juventudes nativas digitales, por lo regular, están en conexión permanente con la red. Ellas mismas se convierten en datos y comunicadorxs de lo que consumen, alimentando así la gran red que, saturada

de información y contenidos de dudosa veracidad, termina moldeando subjetividades. En este escenario, conceptos como “verdad” —que tanto ocuparon a Parménides y Aristóteles— se erosionan hasta devenir, en palabras del filósofo estadounidense Lee McIntyre, en pura posverdad:

“La posverdad equivale a una forma de supremacía ideológica, a través de la cual sus practicantes intentan obligar a alguien a creer en algo, tanto si hay evidencia a favor de esa creencia como si no.” (2019:42).

En tiempos donde la saturación informativa y la fragmentación del discurso son la norma, los hechos han dejado de ser el eje que organiza la opinión pública. Basta con observar cómo sectores enteros de la población —como los seguidores de Donald Trump— adhieren sin titubeos a discursos abiertamente xenófobos, homofóbicos o racistas, sin mayor intento de verificación. En esta lógica de la posverdad, la célebre máxima aristotélica —“decir de lo que es que es, y de lo que no es que no es, es lo verdadero”— se ve pervertida: ahora, lo verdadero es lo que más se repite, lo que más se circula, lo que más se siente. La verdad se convierte en una sensación. Y el juicio crítico, en un estorbo.

En este panorama, Tania ofrece una reflexión lúcida y penetrante sobre los corridos bélicos y su función comunicativa. Según ella, algunos capos mandan a hacer sus propias canciones, como si se tratara de trofeos simbólicos o dispositivos que inscriben su nombre y poder en el imaginario colectivo. “Cuentan que esto está pasando en mi cártel y quiero que el mundo lo sepa”, explica, entre asombro y advertencia. Estas canciones, que en apariencia son simples ficciones musicales, cumplen funciones mucho más complejas: generar miedo, producir respeto, emocionar y, sobre todo, mantener viva la narrativa del poder. “A algunos les han hecho corridos de que este capo era el mero mero... Entonces, el corrido les sirve a otros como que para inspirarse y ser también el mero mero”, concluye Tania, dándole voz a una intuición que pocas veces se formula con tanta claridad.

Así, el corrido bélico se revela no solo como un producto cultural, sino como una estrategia de legitimación y reproducción simbólica del narcopoder. Funciona como crónica y como propaganda, como espejo y como deseo. Su fuerza reside en su ambigüedad: glorifica mientras narra, oculta mientras muestra, y seduce mientras advierte. En un entorno donde el éxito individual es exaltado como meta absoluta, estas narrativas logran confluir con los valores centrales del orden neoliberal: éxito, poder, riqueza y reconocimiento. Que ese camino esté manchado de sangre o pavimentado de muerte parece ser un detalle menor frente a la promesa de triunfo. Lo importante, al fin y al cabo, es que la rueda siga girando.

COMENTARIO FINAL DE LA SECCIÓN

Las entrevistas aquí recogidas configuran una polifonía que, si bien se fragmenta en diez voces, deja ver un conjunto de hilos comunes que atraviesan la experiencia juvenil contemporánea: la ambivalencia afectiva, la normalización de la violencia, la erosión de los límites entre lo real y lo ficcional, y la configuración de identidades en un régimen de posverdad y neoliberalismo emocional.

No hay aquí una sola forma de recibir el corrido bélico-tumbado, ni una relación lineal causa-efecto entre escuchar narconarrativas y desear pertenecer al narco. Lo que emerge, en cambio, es una topografía de afectos donde el empoderamiento, el miedo, la indiferencia, la fascinación, la crítica y la resignación se entremezclan. Algunos, como Diego o Grecia, narran cómo la música actuó como catalizador para que un ser querido se involucrara en la economía criminal. Otrxs, como Sofía o Tania, habitan con lucidez la contradicción entre la emoción estética que provoca la música y la brutalidad que representa. Todxs, de alguna forma, caminan entre el presente precarizado y el deseo de una vida distinta, aunque sea al precio de pactar con la muerte.

Los corridos bélicos, así entendidos, no son solo narraciones ni melodías pegajosas: son máquinas de significación que operan en un mundo donde la muerte se ha vuelto espectáculo, el éxito una mercancía, y la verdad una emoción programada por algoritmos. La juventud no está pasivamente expuesta a estos productos culturales: los interpreta, los resignifica, los baila, los sufre y los cuestiona. Pero no lo hace desde un lugar neutro: lo hace en medio de una guerra no declarada, bajo un Estado que es cómplice y perpetrador, en un país que los explota simbólica y materialmente.

Frente a quienes criminalizan a la juventud o la infantilizan con discursos paternalistas, estas entrevistas muestran algo más complejo y urgente: una juventud que piensa, que duda, que goza, que canta, pero que también intuye —con o sin palabras— que hay algo podrido en el orden de las cosas. Y en esa intuición habita una potencia crítica que merece ser escuchada.

Conclusión final del capítulo: "Una narrativa para morir: estetización, mercancía y realidad programada"

El narcotráfico, cruel realidad que asuela vastas regiones de México, encuentra en los corridos tumbados y bélicos un espejo ambiguo. Estas narrativas no solo reflejan la violencia estructural, sino que la traducen en estética, ritmo y mercancía. Bajo esa forma, la violencia pierde su carácter disruptivo, se vuelve tolerable y rentable. El narco no aparece ya como una parte más — profundamente funcional— del capitalismo globalizado, sino como una vía singular hacia el éxito. No se denuncia el sistema que lo produce, sino que se glorifica su síntoma más brutal.

Lejos de ser simples expresiones artísticas, los corridos funcionan como dispositivos de socialización y pedagogías afectivas. Su potencia no radica en incitar directamente al delito, sino en normalizar la muerte espectacularizada, legitimar una moral violenta y convertir la figura del “jefe” narco en un ideal aspiracional. La lealtad, el riesgo, la ostentación y la crueldad se configuran como valores deseables en una sociedad donde el horizonte vital está clausurado para amplios sectores de la juventud. En ese contexto, el “presentismo intenso” —vivir al límite porque no hay futuro posible— se vuelve no solo una elección, sino una necesidad emocional y económica.

Los grupos focales y las entrevistas con jóvenes evidencian cómo estas canciones resuenan de manera contradictoria: seducen, emocionan, pero también inquietan, incomodan y generan resistencias. Lejos de ser receptores pasivos, muchos jóvenes ejercen una escucha crítica, distinguen entre ritmo y contenido, entre deseo y realidad, entre performance y destino. Pero esa distancia reflexiva convive con una cotidianidad marcada por la precariedad, la impunidad y la violencia sistémica. En ese terreno fértil, la narconarrativa se infiltra no solo como entretenimiento, sino como horizonte de sentido.

Como ha señalado Oswaldo Zavala (2018), las narconarrativas no solo representan la violencia: construyen una realidad paralela, edulcorada y espectacular, que encubre los verdaderos mecanismos del poder, el despojo y la explotación. Estas ficciones musicales, lejos de desenmascarar el funcionamiento estructural del narcotráfico como una pieza clave del sistema capitalista global, lo estetizan hasta convertirlo en relato épico, desconectado de su dimensión política y económica. Así, la guerra no se presenta como una estrategia de control territorial y social articulada con intereses transnacionales, sino como un conflicto aislado entre “cárteles” autónomos y un Estado “impotente”, reproduciendo una narrativa funcional al poder.

Al mismo tiempo, estas narconarrativas —al igual que las series de televisión, los videojuegos o las noticias virales— transforman la violencia extrema en necroespectáculo: una forma de entretenimiento basada en el sufrimiento ajeno, donde la muerte se estetiza, se convierte en fetiche y circula como mercancía. La decapitación, el levantón, la ejecución o la balacera ya no conmueven: se cantan, se bailan, se corean. La atrocidad deviene consumo. En este contexto, como sugiere Rita Segato (2018), la pedagogía de la crueldad se instala como matriz cultural que produce cuerpxs insensibilizadx, capaces de habitar la violencia sin interrogarla, sin rechazarla.

Al repetir, consumir y compartir estas narrativas, se reproduce el dispositivo necropolítico que gestiona la vida y la muerte no solo a través de armas, sino también de algoritmos, melodías y afectos. El corrido bélico no solo narra una historia, sino que modela una sensibilidad, inscribe un código moral y legitima un orden donde la violencia ya no es disfuncional, sino rentable. En suma, estas narrativas no desenmascaran la lógica del capitalismo: la refuerzan. Hacen del horror una estética, de la muerte una promesa de fama, y del narco un ícono aspiracional en la maquinaria de lo espectacular.

La estetización de la violencia —ese paso de lo terrible a lo tolerable, del espanto al espectáculo— se convierte así en una pieza clave del necrocapitalismo emocional. Se vende dolor coreado, se monetiza el miedo con base pegajosa, se normaliza la ejecución con efectos de reverb. En esa lógica, la vida deja de importar si no produce clicks, consumo o identidad. El corrido bélico-tumbado encarna esa transformación: es mercancía que canta la mercancía de la muerte. Es pedagogía afectiva del capital.

Y, sin embargo, incluso ahí, entre beats y fusiles, emergen grietas. Las voces de lxs jóvenxs no son homogéneas ni dóciles. Muchxs nombran el miedo, la contradicción, el malestar ante lo que escuchan y viven. Esa distancia, esa conciencia, ese “algo no cuadra”, es semilla de posibilidad. No basta con demonizar los subgéneros ni exonerarlo: hay que comprender cómo y por qué opera en lo íntimo y en lo colectivo. En la tensión entre disfrute estético y disonancia ética puede emerger una crítica radical que no se limite a denunciar, sino que desmonte los andamiajes que han hecho de la muerte un negocio, de la pobreza un espectáculo, y del éxito una trampa mortal.

En suma, los corridos bélico-tumbados no son solo síntomas de un presente en ruinas: son también espacios donde se libran las batallas por el sentido. Comprenderlos, desmenuzarlos, y leer en sus grietas no solo la repetición de la violencia, sino la posibilidad de interrumpirla, es el primer paso para comenzar a desarmar la maquinaria del horror y recomponer, desde lo común, otras formas de habitar el presente.

2. “Déjate querer; me imagino juntos y haciendo dinero”³²: Emociones en los corridos tumbados y bélicos, un relato multivocal

“Cuando la paso con amigos el cotorreo es más entretenido,
todo se torna más divertido, y es que solo la paso aburrido.
Préndase otro pa’ quemar, porque no quiero bajar;
arriba siempre andará.”

“Moon Rock”, Rubén Figueroa y T3R Elemento

Hay músicas que nacen como susurros y otras que estallan como gritos. En el corazón palpitante de una juventud marcada por la intemperie emocional, los corridos tumbados y bélicos han irrumpido como una poética cruda del sentir. No se trata únicamente de sonidos o modas pasajeras, sino de una cartografía afectiva, una narrativa multivocal en la que lxs jóvenxs se reconocen, se enfrentan al vacío, y —a veces— se salvan.

Este capítulo se adentra en el espesor emocional de dichos subgéneros musicales, asumiéndolos no como meros productos de mercado o folklore degradado, sino como dispositivos de subjetivación y espejo sensible de una época que ha estetizado el trauma, la furia y el desencanto. Lejos del juicio moralizante, aquí se explora cómo estos corridos se configuran como una forma popular de elaborar el dolor, confrontar la exclusión y nombrar lo innombrable: la tristeza que no encuentra cauce, la violencia que atraviesa cuerpos y territorios, el deseo de existir incluso cuando todo parece negarlo.

En cada verso de Junior H, Peso Pluma o Natanael Cano resuena una doble tensión: por un lado, el vértigo de la precariedad, el narcisismo defensivo de quien se ha hecho fuerte en la intemperie; por otro, una sensibilidad aguda, que se abre a la pérdida, al amor fallido, a la melancolía como forma de resistencia. Esta paradoja, lejos de debilitar el fenómeno, lo vuelve profundamente complejo: los corridos no son solo armas sonoras, sino también cartas de amor trágicas, diarios íntimos escritos con pólvora y ternura.

¿Puede haber ternura en lo bélico? ¿Puede la música del desmadre ser también elegía y oración? Estas preguntas no son retóricas: son el punto de partida para pensar un y una sujeta juvenil atravesada por

³² Versos de la canción, *Asquerosamente rico*, de Oscar Maydon y Peso Pluma.

la hipermodernidad (Lipovetsky, 2006), pero no del todo subsumido en su lógica. En un contexto donde el yo se ha vuelto espectáculo, mercancía y performance emocional, lxs jóvenxs de los corridos aún sostienen una forma de sinceridad rota, de autenticidad herida que, no obstante, reclama espacio.

En este sentido, los corridos tumbado-bélicos no son simples desahogos emocionales ni productos de moda, sino lo que Foucault (1988) llamaría una tecnología del yo: herramientas a través de las cuales lxs jóvenxs construyen, negocian y afirman su subjetividad frente a un mundo que les exige dureza emocional y performatividad constante. Como plantea Tia DeNora (2000), la música no solo refleja estados afectivos: los organiza, los regula, los modela. Cantar sobre la traición, el abandono o la paranoia no es un acto pasivo, sino una forma activa de habitar el duelo, de performar el yo dolido, y de encontrar una comunidad sensible que, aunque fragmentaria, legitime ese sentir.

A su vez, Judith Butler (2004) nos recuerda que las emociones no son atributos privados, sino formas sociales que circulan y producen efectos de sujeto. Los corridos no solo dicen lo que se siente: hacen que el sentimiento se vuelva audible, replicable, colectivo. En la repetición afectiva de sus letras se fragua una estética del quebranto y la dureza, un “yo aguanto todo” que es tanto una armadura como un grito de auxilio.

Los resultados obtenidos mediante encuestas, entrevistas y grupos focales revelan un relato coral, no unívoco. Para algunxs, estos géneros son un refugio emocional ante la precariedad afectiva; para otrxs, una forma de procesar la pérdida o de afirmar la dureza adquirida en contextos de violencia. No faltan quienes encuentran en sus versos una forma de resiliencia o incluso una vía de catarsis colectiva. Todo ello se inscribe en lo que Eva Illouz (2007) ha descrito como el capitalismo emocional, una era en la que los sentimientos están mediados por lógicas de consumo, medios de comunicación y narrativas de mercado, sin que por ello pierdan su carga de verdad emocional.

En paralelo, Sayak Valencia (2010) advierte que el capitalismo contemporáneo —o “capitalismo gore”— fabrica sujetxs cuya sensibilidad oscila entre la hipersensibilidad mediática y la desensibilización brutal. En este marco, los corridos bélicos aparecen como estética del exceso y del dolor, como necropoéticas³³ en donde se canta al sobreviviente, al que no se doblega, pero también al

³³ El término necropoética se propone aquí como una extensión estética del concepto de necropolítica formulado por Achille Mbembe (2003), donde el poder soberano se manifiesta no solo en la capacidad de dar muerte, sino de gestionar las formas de morir y de vivir-muriendo. En los corridos bélicos, esta lógica se transfigura en una narrativa sonora que estetiza la cercanía con la muerte, la glorificación de la violencia y la presencia constante del peligro como horizonte existencial. En diálogo con Sayak Valencia (2010), quien ha descrito al capitalismo contemporáneo como capitalismo gore, entendido como un régimen donde el dolor, la sangre y la espectacularización del sufrimiento se vuelven mercancía cultural,

que ya no siente nada. La emoción aquí no es solo un contenido, sino una coreografía de la sobrevivencia.

No estamos ante una simple evolución del narcocorrido tradicional, sino ante una mutación cultural donde la estética tumbada y el ritmo bélico se funden con una emocionalidad neoliberal, fluida, contradictoria: individualista, pero con necesidad urgente de comunidad; endurecida, pero ansiosa de caricias; narcisista, pero profundamente dolida.

A lo largo de este capítulo, se presentarán testimonios de jóvenxs que han compartido sus vivencias musicales en encuestas, entrevistas y grupos focales. No se trata de traducir lo que sienten a una lógica académica distante, sino de escuchar con atención sus silencios, sus quiebres, sus formas de decir “ya no puedo” con la voz llena de autotune. Porque donde la teoría a veces se retira, el corrido dice sin pudor: “tengo miedo”, “me partieron el alma”, “ya no confío en nadie”.

Así, este análisis se inscribe también en una crítica cultural de la sensibilidad contemporánea, que dialoga con autorxs como Lipovetsky, Illouz, Butler, Valencia y DeNora. Nos interesa pensar cómo se produce, canaliza y consume la emoción en el capitalismo afectivo, y cómo, desde los márgenes, lxs jóvenxs reinventan lenguajes para habitar lo inestable: la tristeza sin cura, la masculinidad rota, el deseo de pertenencia a mundos fragmentados.

Los corridos tumbados y bélicos, en suma, nos obligan a repensar lo que entendemos por emoción popular, por autenticidad juvenil y por violencia estética. Este capítulo es un intento de abrir el oído a ese murmullo potente que brota desde las bocinas, desde las entrañas, desde la necesidad radical de ser escuchadxs.

proponemos que los corridos bélicos funcionan como necropoéticas: relatos afectivos donde la muerte no es solo destino, sino marca simbólica que da identidad, dureza y prestigio. Estas canciones son crónicas del morir joven, pero también odas al aguante; lecciones de luto tatuado con oro, fusiles y tristeza convertida en ritmo.

2.1. Catarsis a través de la música

Compa, saque el polvo blanco que quiero jalarle para andar al cien;
tengo rato ya enfiestado, me ando alucinando, pero todo bien.
Las morras andan bailando, vieron la paquita cuando la saqué;
suenan corridos malandros, yo ando taquicardio, se ve amanecer.
“PLVO BLNCO”, Fuerza Regida, Caro y Chino Pacas

Los corridos tumbados y bélicos se presentan para lxs jóvenxs como un espacio poderoso y seguro donde pueden procesar y liberar emociones profundas relacionadas con la tristeza y el desamor. Las respuestas en la encuesta, como en las preguntas “¿Qué crees tú que valora en los corridos la gente a la que les gustan mucho?” y “A ti personalmente, ¿qué es lo que más te motiva y atrae de los corridos tumbados o de los bélicos?”, muestran que para una gran mayoría, estos géneros funcionan como una válvula de escape emocional. Un encuestado destacó que las canciones tristes le ayudan a “liberar lo que siente”, mientras que otrx afirma que estas “me hacen sentir mejor cuando estoy triste.” Esto sugiere que el acto de escuchar música triste se convierte en un ritual emocional, validado por la música misma, donde pueden expresar su dolor sin temor a ser juzgadx.

Aquí la música opera como un rito de catarsis individual y colectiva. Escuchar un corrido triste no es solamente identificarse con una letra, sino atravesar el propio dolor acompañado de una estética sonora que legitima ese sentimiento. En un entorno donde la emocionalidad masculina, por ejemplo, suele estar constreñida por mandatos de dureza, los corridos tumbados permiten expresar vulnerabilidad sin abandonar la máscara del orgullo. Es esa ambigüedad la que los hace tan potentes: llorar por amor, pero con lentes oscuros y cadenas de oro. La tristeza se estetiza, se le viste con ropa de marca y se le muestra; se convierte en resistencia íntima.

Desde la teoría, esta dimensión puede leerse a través del trabajo de Tía DeNora, quien argumenta que la música funciona como una tecnología del yo, estructurando y modulando los estados emocionales de lxs sujetxs:

“La música puede entenderse como una tecnología del yo, un dispositivo o recurso que los individuos utilizan en el proceso continuo, en gran medida no reflexivo, de constituirse a sí mismos. Ayuda a organizar y regular los estados internos, la identidad y la conducta” (2000:46).

Así, los corridos operan como herramientas culturales mediante las cuales lxs jóvenxs modelan sus estados anímicos, ya no únicamente como evasión, sino como una forma activa de construcción afectiva. El hecho de que muchxs encuestadxs mencionen sentirse “acompañadxs” por estas canciones en momentos de tristeza sugiere que se produce una coautoría emocional: no escuchan la canción, la habitan.

Este fenómeno también puede entenderse dentro de la crítica cultural al capitalismo emocional de Eva Illouz (2007), en el que se muestra que los medios culturales no solo mercantilizan los afectos, sino que crean los códigos a través de los cuales se experimentan y validan. En este sentido, los corridos tumbados condensan y distribuyen un lenguaje emocional validado por la cultura popular, donde la tristeza adquiere una forma compartida y poética. Lejos de la emoción “auténtica” desmarcada del mercado, emerge una hibridación compleja: la tristeza mediada no por ello deja de ser verdadera.

Desde otra perspectiva, Judith Butler (2004) explica que las emociones son actos performativos que circulan en lo social, produciendo subjetividades. En este marco, el “yo triste” no es anterior a la canción, sino que se constituye en ella y a través de ella. Escuchar un corrido tumbado en medio de una ruptura amorosa no es solo una reacción emocional, sino un acto que intensifica, legitima y nombra el malestar. En palabras de una participante del grupo focal uno: “A veces no sé ni qué siento hasta que escucho una rola, y entonces ya sé que estoy bien dolida”.

Este proceso puede interpretarse como una liturgia laica³⁴ del sentimiento. Así como en rituales religiosos el sufrimiento encuentra sentido al ser compartido, en los corridos la pena amorosa se sublimiza mediante versos cargados de orgullo, resignación y una ternura áspera. El yo fragmentado se rearma con acordes y melodías, y en ese ensamblaje reside una resistencia emocional potente. Porque la canción no cura, pero consuela; no resuelve, pero acompaña. Y en esa compañía, tal vez, reside la semilla de la resiliencia cotidiana.

³⁴ El concepto de liturgia laica se utiliza aquí de forma metafórica para describir el modo en que los corridos tumbados y bélicos operan como rituales afectivos seculares. Así como en las liturgias religiosas el sufrimiento es compartido, ritualizado y resignificado en comunidad, estos géneros musicales permiten a lxs jóvenes transitar emociones dolorosas — como el desamor, la traición o la soledad— a través de formas sonoras que otorgan sentido, pertenencia y validación. La música, en este caso, no redime desde lo trascendente, pero ofrece consuelo desde lo cotidiano. Se establece así un rito profano del sentir, donde cada escucha repite un gesto emocional cargado de significado colectivo. Esta noción se aproxima a lo que Tia DeNora (2000) describe como una “tecnología del yo” en el sentido de prácticas musicales que organizan estados afectivos, y puede dialogar también con autores como Durkheim, quien ya advertía que toda emoción colectiva reiterada genera formas de lo sagrado, incluso fuera de lo religioso.

En el grupo focal uno, varios participantes profundizaron en esta idea, compartiendo cómo encuentran en los corridos tumbados un reflejo de sus propias experiencias amorosas. Uno de ellos mencionó que en algunas canciones “se la pasan llorando por amor,” lo que les permite proyectar sus frustraciones y verlas reflejadas en las letras. Esto resuena con el grupo focal dos, donde un joven comentó: “Es como si te sientes identificado, te llega más y cantas con más sentimiento.” Esta afirmación resalta cómo la música no solo describe emociones, sino que permite a los oyentes sumergirse en ellas, creando una forma tangible de procesar la tristeza.

Para los jóvenes del grupo focal cuatro, la conexión con los corridos va aún más allá, ya que las canciones actúan como un “desahogo” que les permite enfrentar sus propios dolores. Una participante narró cómo una canción “me pegó por algo que viví” sugiriendo que estas letras ayudan a reducir la sensación de soledad al enfrentar el dolor emocional. Esta narrativa de catarsis es consistente en otros grupos, como el grupo focal tres, donde los jóvenes describieron cómo cantar o escuchar los corridos genera una “purga emocional,” permitiéndoles canalizar sentimientos complejos en un espacio seguro y en el cual se espejean.

En este espejo sonoro se dibuja una comunidad afectiva discontinua pero potente, donde cada oyente se descubre acompañado por el eco de un dolor ajeno que se parece al propio. El corrido, entonces, no solo nombra emociones: las habilita, las hace habitables. En una época en la que mostrar vulnerabilidad puede significar perder estatus o exponerse a burlas, el corrido ofrece un santuario informal: una especie de refugio portátil del alma. Allí se llora sin vergüenza, se canta con rabia, se lame la herida con acordes que no juzgan.

Sin embargo, esa purga emocional, ese desahogo validado por la música, no necesariamente conduce a una transformación del entorno emocional que la produce. La catarsis no siempre es crítica. Aquí es donde la idea de resiliencia merece volver a ser interrogada. ¿Qué pasa cuando lo único que se permite a los jóvenes es llorar y volver a empezar, pero sin que cambie el guion? ¿Hasta qué punto este ciclo de identificación, desahogo y repetición termina reforzando una estructura emocional neoliberal, donde el malestar se convierte en experiencia estilizada pero no en motor de transformación?

Como señala Lauren Berlant (2011), en su crítica al optimismo cruel, muchas veces se insiste en sostener vínculos afectivos o estructuras emocionales que en realidad ya no ofrecen posibilidad alguna de plenitud. En este caso, el corrido que consuela también puede ser el corrido que estanca. Si bien escuchar una canción que “te pega” por lo que viviste puede aliviar momentáneamente la soledad,

también puede sedimentar una narrativa de padecimiento que no ofrece salida, sino repetición. Se llora con elegancia, se canta con sentimiento, pero la herida permanece abierta, como si la forma de habitarla fuera también una forma de no cerrarla nunca.

Así, lo que en principio aparece como un espacio de seguridad emocional puede convertirse también en una prisión sutil del sentir. La purga emocional se vuelve costumbre. El yo herido se vuelve personaje. El dolor se vuelve identidad.

Y aun así, no hay superficialidad en esto. Hay profundidad. Hay una necesidad honda de ser escuchadxs. La tragedia no es que lxs jóvenxs lloren con los corridos, sino que muchas veces ese llanto sea lo único que les queda. No es que falte emoción, sino formas más amplias de sostenerla, compartirla o atravesarla. La canción abriga, sí, pero a veces también encierra: permite sentir, pero no siempre seguir más allá de ese sentir.

En las entrevistas individuales, lxs jóvenxs también compartieron cómo la música les ayuda a dar voz a emociones difíciles de expresar. Valeria, por ejemplo, mencionó: “A veces siento una tristeza y nostalgia... es una tristeza que me ayuda, pero también puede hacerme sentir más triste, porque las letras pegan.” Eduardo coincidió en este sentimiento, destacando que canciones como “Tu boda” de Junior H lo motivan a cantar “con dolor,” una práctica que le permite revivir experiencias de desamor de forma terapéutica. Grecia agregó: “La canción de ‘Tu boda’... como que sí me mueve,” ilustrando cómo, aunque la música puede evocar recuerdos difíciles, les ofrece un medio para procesar y aceptar esos sentimientos.

Ese “dolor cantado” no es simple repetición melancólica: es un ejercicio afectivo, casi ritual. Como si el sufrimiento necesitara ser devuelto al mundo, pronunciado en voz alta, sostenido por un ritmo. En esa práctica, lxs jóvenxs descubren que no están solxs: hay una canción que ha llorado por ellxs antes, que ya dijo lo que a veces no se puede decir.

En “Piénsalo”, Junior H canta:

“Lo que me lastima, baby, es extrañarte; ni la mota me pone contento; lo que yo necesito mami, es besarte.”

Estos versos condensan el sentimiento de contradicción emocional que muchxs entrevistadxs experimentan: mostrarse enteros por fuera mientras el duelo se cuece hacia adentro. Esa ambivalencia

—sonreír con el alma rota— no es una invención lírica, sino una vivencia cotidiana para quienes enfrentan el abandono amoroso en medio de una cultura que desconfía del llanto sincero.

Cantar con dolor, como dice Eduardo, no es solamente revivir, sino también reapropiarse del recuerdo desde otro lugar: uno donde el yo ya no es víctima muda, sino testigo y narrador de su propio dolor. El sufrimiento, entonces, se convierte en relato; y el relato, en una forma de cuidado.

Ese vaivén que Valeria describe —una tristeza que consuela y al mismo tiempo duele más— no es un accidente emocional, sino un gesto complejo que merece ser leído con cuidado. La escucha musical en estos casos no busca “curar” el dolor, sino ampliarlo lo suficiente como para poder reconocerlo, sentirlo con cuerpo entero, y acaso narrarlo. La música no actúa como antídoto sino como espejo extendido. Y ese espejo, aunque a veces distorsione, también protege: da forma a lo que por dentro amenaza con ser inasible.

Hay en esto una suerte de pedagogía afectiva no explícita, en la que la juventud —sin manuales ni terapeutas— aprende a habitar sus emociones a través de las canciones. No es que lxs jóvenxs no sepan lo que sienten, sino que las palabras necesarias para nombrarlo a veces no llegan sino cuando una canción las pronuncia por ellxs. En ese gesto de escucha se construye una especie de comunidad emocional difusa, un tejido donde cada quien pone su herida pero nadie tiene que explicarla del todo.

Este tipo de relación con la música —que activa, conmueve y al mismo tiempo desahoga— rompe con la visión pasiva de la y el oyente. No se trata simplemente de consumir una canción triste, sino de habitarla, de dejarse atravesar por su verdad emotiva y luego salir de ella, quizás no curado, pero sí acompañadx.

Sin embargo, esta pedagogía afectiva también tiene sus ambigüedades. Cuando Eduardo dice que cantar con dolor le permite revivir el desamor de forma terapéutica, lo que está planteando es algo radical: que el dolor no se elimina, sino que se reactiva de manera controlada para poder sostenerlo. Pero ¿qué pasa cuando ese circuito se convierte en hábito? ¿Cuándo revivir el dolor se vuelve una forma de identidad más que de catarsis? Es ahí donde se revela una dimensión problemática: el riesgo de que el sufrimiento no sea solo sentido, sino también escenificado. En este marco, artistas como Junior H han construido su imagen pública alrededor del arquetipo del “sad boy”: una figura que no solo canta la tristeza, sino que la encarna como estrategia estética y mercantil.

Aquí, la melancolía deja de ser solo una experiencia para convertirse en una pose cuidadosamente cultivada, una marca emocional que define la autenticidad del artista y al mismo tiempo lo inserta con éxito en el mercado cultural. Su tristeza no es solo vivida: es mostrada, repetida, comercializada. Como advierte Gilles Lipovetsky, en la era hipermoderna,

“La emoción se ha vuelto el gran recurso de la seducción social, ya no se trata solo de comunicar, sino de emocionar; ya no basta con decir, hay que conmover.” (2007:101).

En este sentido, el sad boy no rompe con la lógica del espectáculo emocional: la encarna en su forma más eficaz.

El peligro de esta estetización del dolor no radica en que sea fingido —puede ser profundamente sentido—, sino en que se vuelve una forma rentable de estar en el mundo. Una identidad performática que, lejos de abrir nuevas posibilidades para sentir, normaliza una emocionalidad empaquetada, maleable, lista para ser consumida y repetida por lxs oyentes. La tristeza, así, se transforma en un capital simbólico: legitima, conmueve, diferencia, pero también se agota en su propia repetición.

De este modo, el circuito del dolor que Eduardo describe —cantar para revivir lo que dolió— puede deslizarse hacia una zona ambigua: la del hábito emocional estilizado. Se trata de un espacio donde la emoción ya no se procesa para ser superada, sino que se instala como escenografía estable del yo. No se llora para sanar, sino para mantenerse vigente dentro de una sensibilidad que exige conmover... pero sin cambiar nada.

Aquí conviene recordar las palabras de Byung-Chul Han (2015), quien advierte que la sociedad contemporánea ya no censura la expresión emocional, sino que la satura hasta anestesarla. En este paisaje saturado de emociones expuestas, la tristeza ya no conmueve a nadie, sino que se vuelve estética de fondo: algo que está siempre ahí, como parte del mobiliario afectivo. Así, la tristeza que una vez fue desahogo puede volverse parte del consumo cotidiano, una forma de sensibilidad que no transforma, solo decora el vacío.

Y sin embargo, sería injusto leer estas experiencias con superioridad o ironía. Lo que se escucha en esas entrevistas no es vacío, sino una sofisticada economía del sentimiento, donde cantar una canción es también una forma de no romperse por dentro. Grecia lo expresa con una claridad que desarma: “me mueven las canciones tristes, duele, pero ya no queda de otra” dice, como si el corrido actuara

literalmente sobre su cuerpo, como si reorganizara su sentir disperso en una melodía que lo vuelve transitable.

Aquí no hay impostura. Lo que hay es un uso íntimo de la música como tecnología emocional, como alquimia humilde que convierte la herida en eco y el eco en consuelo. La canción —como dice DeNora— organiza los estados internos, pero también los dramatiza, los ralentiza, los vuelve materia compartible. En un mundo que exige productividad emocional constante, cantar con dolor puede ser un acto de resistencia sutil: un modo de decir “todavía siento”, “todavía estoy aquí”, incluso cuando todo alrededor parece exigir olvido rápido y recomposición instantánea.

Tania y Diego, por su parte, mostraron cómo estos géneros también sirven como un impulso emocional, una suerte de elevación momentánea tras el derrumbe anímico. Para Tania, los corridos funcionan como herramienta de desahogo en momentos de dificultad: “Cuando estoy en un mal momento sí la pongo y me pongo así de ‘ahhhh’, pero no para sentirme más mal, sino para desahogarme.” Diego, en cambio, explicó que los corridos tumbados le permiten “sentir bastante”, y que usa la música para levantar su ánimo: “Si estás triste, ah, pongo esta rola y ya, estás bien, ya para arriba y todo.”

Estos testimonios parecen hablar de una catarsis funcional, una emocionalidad bien administrada: se permite sentir, siempre que se regrese pronto a la estabilidad. El corrido, entonces, no solo contiene tristeza, también reactiva el rendimiento emocional. El peligro de esta narrativa no está en la música misma, sino en el modo en que esta termina encajando perfectamente con los mandatos afectivos de la sociedad contemporánea: siente, pero no demasiado; sufre, pero no te detengas; llora, pero sigue sonriendo.

En este escenario, hasta la tristeza se convierte en experiencia rentable, gobernada por el principio de agradar: que duela, pero que guste; que conmueva, pero sin incomodar. Así, lo que aparece como “impulso emocional” puede ser también una forma de recomposición forzada, donde lxs jóvenxs no encuentran un verdadero sostén, sino una estética para seguir funcionando.

Cuando Diego dice que una rola le permite “estar bien” y “ya para arriba”, no está mintiendo: está cumpliendo. Está cumpliendo con el mandato silencioso de reponerse, de superarse, de no incomodar con su tristeza. En este sentido, la música no solo consuela: también disciplina. Al igual que otras tecnologías emocionales, el corrido tumbado puede actuar como agente de canalización afectiva, sí,

pero también como herramienta de autorregulación silenciosa. Lo que parece libertad emocional puede, en realidad, ser un refinamiento del deber de estar bien.

Tania lo expresa con mayor precisión al marcar un límite: “no para sentirme más mal, sino para desahogarme.” Esa distinción sutil revela que no todo sentir es válido. Hay un umbral: una línea entre lo que se considera un uso legítimo de la tristeza (el desahogo moderado) y lo que puede leerse como exceso, como debilidad, como fallar en la gestión del propio estado emocional. Lo permitido no es sufrir, sino soltar para volver a la normalidad rápidamente.

En este contexto, lo que parece impulso vital puede ser solo otra cara del imperativo neoliberal del autocontrol emocional. Incluso la música que duele está regulada por el gusto: debe emocionar, pero no desbordar. Debe levantar el ánimo, pero sin permitir que se caiga del todo. Así, el corrido no siempre es una herramienta de liberación: a veces es el recordatorio elegante de que no se puede parar.

Los corridos tumbados y bélicos no solo canalizan el malestar emocional de lxs jóvenes: lo moldean, lo hacen audible, lo validan y también lo disciplinan. Entre el consuelo íntimo y la estetización del sufrimiento, entre la catarsis liberadora y la repetición emocional que inmoviliza, estos géneros encarnan una paradoja profunda: ofrecen un refugio afectivo, pero también refuerzan las lógicas que exigen recomposición rápida, resiliencia obligatoria y dolor rentable.

En un mundo donde las emociones ya no se viven solamente, sino que se administran, se regulan y se venden, el corrido se vuelve tecnología del yo y espejo colectivo. No es un espacio neutral. Allí se aprende a llorar sin caer, a sentir sin desbordar, a seguir adelante con heridas cantadas. Lo que está en juego no es solo la tristeza, sino las formas contemporáneas de sostenerla, narrarla y sobrevivirla. Porque en una época donde hasta la tristeza debe ser funcional y la emoción no se permite sin retorno inmediato al rendimiento, cantar el dolor no siempre libera: a veces solo lo vuelve tolerable, repetible, comercializable. Y sin embargo, es allí donde lxs jóvenes resisten como pueden: haciendo del corrido no un lugar para sanar del todo, pero sí un respiro donde el sufrimiento deja, por un instante, de estar solo.

2.2. Refugio en momentos de desamor

Ahora es un loquerón, causado por amor;
sin ti yo me siento al chingazo;
ya no es una perra, ahora se montan dos,
a la tercera pongo en cuatro.
Mi vida ha cambiado, soy un belicón;
aunque desde siempre fui bien marihuano.
“Lokeron X amor”, Junior H

Los corridos tumbados funcionan para muchxs jóvenxs como un refugio emocional en momentos de desamor, un lugar sonoro donde procesar la tristeza sin tener que ocultarla del todo. El corrido ofrece una estética de la herida³⁵: aquí se sufre, se suplica, se llora, pero con estilo bélico-tumbado. En la encuesta, varixs encuestadxs señalaron que recurren a este género para atravesar rupturas amorosas. Como un participante comentó, escuchar corridos de desamor “me hace sentir menos solo en lo que estoy viviendo”, destacando cómo estas canciones se convierten en una forma de compañía íntima en medio del desamparo afectivo.

Pero sería ingenuo suponer que este “refugio” representa un territorio emocional emancipado. Por el contrario, la sensibilidad tumbada y bélica no expande verdaderamente los límites de lo que puede sentirse o expresarse, sino que ofrece una versión estilizada y compatible con los mandatos de la hegemonía emocional contemporánea. El corrido da permiso para llorar, sí, pero a condición de que el llanto esté enmarcado por la dignidad, el orgullo, la autosuficiencia. No se permite el desborde ni la fragilidad absoluta; lo que se promueve es una tristeza fuerte, una derrota con estilo, una masculinidad herida pero jamás derrumbada.

³⁵ Por estética de la herida se entiende aquí el modo en que los corridos tumbados y bélicos codifican el dolor emocional —particularmente el amoroso— dentro de una lógica expresiva que no desactiva el orgullo ni la virilidad, sino que los reactiva como forma de sostener la vulnerabilidad sin desbordarla. En este registro, la tristeza se canta con estilo, el sufrimiento se vuelve pose, y la fractura emocional se dramatiza, pero sin permitir una caída completa del yo. Esta estética no renuncia al dolor, pero lo recubre con una capa de dureza afectiva que lo vuelve más digerible socialmente: se llora, sí, pero con gafas oscuras, con voz firme, con tatuajes como armadura simbólica. Desde esta perspectiva, la sensibilidad no se suprime, sino que se reinscribe dentro de marcos masculinizados y rentables, compatibles con las lógicas del neoliberalismo afectivo (Illouz, 2007) y de la virilidad herida que necesita mostrarse dolida, pero jamás vencida. La herida, así, se convierte en marca estética: símbolo de autenticidad, prueba de haber amado, pero también gesto de sobrevivencia emocional regulada.

En este sentido, el refugio es real, pero también normado, rígido, productivo en su forma de administrar el dolor. Como señala Gilles Lipovetsky (2007), en la cultura hipermoderna ya no basta con comunicar: todo debe emocionar, debe gustar, debe mantener el flujo del espectáculo íntimo sin incomodar demasiado. El corrido se inscribe con fuerza en esa lógica: permite sentir, pero sin detenerse. Permite sufrir, pero con rimas y códigos compartidos. Permite el dolor, pero no el quiebre absoluto del yo funcional.

Así, el refugio que ofrece esta música no es exactamente un espacio de libertad afectiva, sino una cámara emocional amortiguada: allí se puede llorar, sí, pero con fondo de beat y docerola, con el cuerpo aún entero, con la masculinidad dolida, pero intacta. Las emociones permitidas en los corridos —aunque visibilizadas— no escapan a las lógicas de la civilización patriarcal, heteronormada y emocionalmente eficiente. Lo que se canta no es la vulnerabilidad abierta, sino su versión aceptable: la del que sufre en silencio, la del que extraña pero no se humilla, la del que recuerda pero no implora. Tito Double P, canta en *Nadie*:

Por favor ya no me marques,
evítame la pena de tratarte bien culero,
como si fueras nadie.

Ya me enfiesté otra vez,
ya no quiero saber;
sólo quiero beber,
para no recordarte.

Fueron mil noches enteras,
pero estar con otra me hizo recordarte,
como te lo hacía antes.

Bajo la luna llena nos estorbó toda la ropa,
hasta la Fendi te quitaste.³⁶

³⁶ Este fragmento de Tito Double P condensa con fuerza varias de las coordenadas afectivas que organizan la sensibilidad en los corridos tumbados y bélicos contemporáneos: desdén, consumo, recuerdo corporalizado y el intento de gestión del dolor mediante fiesta, sexo y lujo. La frase “Por favor ya no me marques” marca el inicio de una supuesta ruptura definitiva, pero no desde el duelo, sino desde la afirmación agresiva de haber superado la relación. El hablante no pide distancia para sanar, sino para evitar mostrarse vulnerable: “evítame la pena de tratarte bien culero”.

Aquí, el mandato de la hegemonía emocional masculina reaparece con claridad: se permite la tristeza, pero no el trato amable; se tolera el recuerdo, pero no el afecto abierto. Lo que sigue es la lógica típica de evasión emocional que se maquilla con fiesta y consumo: “ya me enfiesté otra vez, ya no quiero saber, sólo quiero beber, para no recordarte.” El duelo no se enfrenta: se embriaga.

El verso “fueron mil noches enteras, pero estar con otra me hizo recordarte” revela un tipo de sensibilidad hipermoderna donde el vínculo emocional se fragmenta y reaparece en la superficie del cuerpo de la otra: el olvido nunca es total, pero tampoco transforma. La figura femenina sigue siendo objeto de posesión nostálgica y sexual: “como te lo hacía antes, bajo

En otras palabras: los corridos tumbados no amplían lo posible de sentir, sino que ofrecen un reordenamiento de lo sensible bajo los mismos marcos del mandato emocional neoliberal. Nombran el dolor, pero no lo subvierten. Representan el abandono, pero no lo colectivizan. Crean comunidad, pero no necesariamente comunidad transformadora.

Por ello, hablar de refugio no implica celebrar sin crítica. Es necesario reconocer que esta forma de contener el desamor, aunque valiosa, no rompe el guion dominante del aguante emocional. Al contrario: lo reinterpreta, lo musicaliza, lo vuelve vendible. Pero también —y aquí está su ambivalencia— lo vuelve habitable. Y en un mundo donde sentir profundamente se ha vuelto sospechoso, eso ya representa, al menos, una fisura en el muro.

Los temas de desamor en la obra de artistas como Junior H o Fuerza Regida fueron mencionados repetidamente tanto en la encuesta como en los grupos focales, especialmente en el grupo focal dos, donde una joven afirmó: “Escuchar sobre las rupturas es como si estuvieran contando algo que tú ya viviste.” Esta identificación profunda demuestra que las historias de pérdida y desilusión que narran los corridos no se perciben como ficciones ajenas, sino como espejos emocionales: dispositivos narrativos en los que los oyentes reconocen sus propias heridas. En otro testimonio, un participante del grupo focal tres se refiere a la canción de *tu boda*, afirmando que “te hace sentir la tristeza de esa ruptura, y cantarla es como sentir que no estás solo en eso.” En ambos casos, el corrido aparece como lenguaje compartido del duelo amoroso, un archivo afectivo que acompaña en la pérdida.

Pero este reconocimiento emocional no es neutro en términos de género. Si bien muchas mujeres jóvenes se identifican con las letras, el modo en que está narrado el dolor en estos corridos responde —en su gran mayoría— a una perspectiva masculina, en la que el desamor se vive desde la posición del que fue dejado, traicionado o sustituido. El yo lírico herido es casi siempre un hombre que, aunque

la luna llena...”. No hay aquí exploración afectiva real, sino evocación sensual administrada para mantener la autoridad emocional del sujeto masculino.

Finalmente, la frase “hasta la Fendi te quitaste” introduce de forma explícita el lenguaje del hiperconsumo como parte del ritual íntimo. Fendi es una marca italiana de lujo (ropa, bolsos, fragancias) asociada con estatus, exclusividad y ostentación. Mencionar esa prenda específica no es inocente: es una forma de marcar poder adquisitivo, erotismo de marca y deseo estetizado. La intimidad no es sólo corporal: está mediatizada por el lujo, embellecida por el capital, exhibida como estilo de vida.

Desde una lectura crítica, estos versos no expresan una emocionalidad liberada, sino una emocionalidad coreografiada por el capitalismo afectivo. El hombre puede recordar, sí, pero siempre en el marco de su control: sobre el cuerpo de la otra, sobre su capacidad de reemplazo, sobre los objetos que la rodean. El sentimiento aparece, pero no desordena. El dolor se vuelve parte del espectáculo íntimo, nunca una amenaza real al orden dominante.

devastado, mantiene el control de la narrativa, del lenguaje y del marco emocional: él sufre, pero también se venga, se endurece o se resigna con estilo. La figura femenina, en cambio, aparece como desencadenante del dolor, pero rara vez como narradora de su propia tristeza.

Esto no impide que las mujeres se identifiquen con estas canciones. Lo que ocurre, más bien, es que muchas jóvenes adoptan —por necesidad cultural— la sensibilidad masculina expresada en el corrido, traduciendo su propio dolor dentro de un molde que no fue diseñado para ellas, pero que les ofrece una forma legítima de sentir y de ser escuchadas. La empatía no se da tanto porque la letra hable por ellas, sino porque pone en palabras una pérdida amorosa que reconocen, aunque desde un guion emocional masculinizado. Es un acto de apropiación afectiva: hacen suya una música que no necesariamente las representa, pero que las nombra desde la orilla³⁷.

Esto revela una paradoja importante: los corridos tumbados ofrecen una emocionalidad más amplia que otros géneros tradicionalmente viriles, pero esa apertura sigue girando en torno al eje masculino del sufrimiento narrado con orgullo, del amor como posesión que se pierde, del llanto contenido bajo la sombra del honor. En este contexto, la sensibilidad femenina no se borra, pero debe acomodarse a códigos preestablecidos, encontrando refugio en un lenguaje que, aunque imperfecto, les permite ser tristes sin tener que dar explicaciones.

La pregunta, entonces, no es solo por la representación, sino por la hegemonía narrativa: ¿quién tiene derecho a contar el dolor?, ¿quién pone las palabras del desamor?, ¿quién canta y quién es cantado? La potencia emocional del corrido radica en que muchas veces permite sentir sin juicio, pero eso no significa que no deba ser cuestionado: porque lo que se siente también está modelado, filtrado y codificado por estructuras que definen qué forma puede tener la pena, y desde qué cuerpo puede enunciarse.

³⁷ Nombrar desde la orilla remite aquí a una posición discursiva en la que la mujer es aludida pero no enunciante, sentida pero no autora del sentimiento. En los corridos tumbados y bélicos, la figura femenina suele aparecer como motivo de la herida, pero raramente como sujeto lírico que articula su propia versión del dolor. Las mujeres escuchan, cantan, se identifican, pero desde una narrativa afectiva construida desde códigos masculinos: ellas están en la canción, pero no la escriben ni la cantan desde sí. Esta forma de interpelación marginal —pero eficaz— permite una identificación parcial, incompleta, que traduce su emoción a través del lenguaje de otros. El resultado es una suerte de “colonización emocional” (Ahmed, 2004), donde el sentir femenino se aloja en estructuras líricas que no fueron hechas para contenerlo plenamente, pero que ofrece un lugar precario y transitorio desde el cual poder existir emocionalmente. Así, nombrar desde la orilla no implica ausencia, sino presencia desplazada: una subjetividad que se reconoce en lo que se dice, aun sabiendo que no fue escrita para ella.

Para lxs jóvenes del grupo focal cuatro, la figura de Junior H —apodado el sad boy³⁸ por su estilo introspectivo y cargado de melancolía— destaca por su habilidad para explorar el desamor desde una perspectiva aparentemente más honesta y emocionalmente disponible. Un participante comentó que las letras de estos corridos “evocan la tristeza de ‘extraño esa morra’... pero a veces te lastiman más, de estar dándole y dándole al recuerdo, pero luego también ayudan, es raro pues el sentir” señalando que, aunque las canciones reviven el dolor, también brindan consuelo al no evitar el sufrimiento, sino enfrentándolo directamente. La representación sincera del dolor amoroso les permite a lxs oyentes procesar su duelo sentimental y sentirse comprendidxs sin juicio.

Sin embargo, esta figura del sad boy —a primera vista contrahegemónica por permitirse sentir abiertamente— merece ser analizada con mayor cuidado. Su atractivo no radica solo en su vulnerabilidad, sino en cómo esa vulnerabilidad está cuidadosamente contenida, administrada y estetizada. El “hombre triste” del corrido tumbado no se disuelve en el llanto: se reafirma en él. Lloro con voz grave, con base instrumental nostálgica, con mirada baja pero con cadenas de oro al cuello. Su tristeza no lo debilita: lo reconfigura como figura deseable, como alguien que siente, pero sin perder control.

Esta es la paradoja del sad boy tumbado: una sensibilidad cuidadosamente medida, funcional a una masculinidad dolida pero no desarmada. No representa un quiebre del mandato patriarcal, sino una mutación de su guion emocional. Ahora el hombre puede estar triste, sí, pero debe estarlo con estilo. Puede decir “te extraño,” pero sin perder su centro narrativo. Incluso en su llanto, sigue siendo el protagonista.

Para muchxs jóvenxs —especialmente mujeres, al menos entre las estudiantes entrevistadas— esta figura ofrece un tipo de compañía emocional que otros géneros no permiten. Hay algo reconfortante en escuchar a un hombre cantar desde la pérdida y la nostalgia. Pero también hay un límite: el relato

³⁸ La figura del sad boy en los corridos tumbados —como encarnación masculina que canta el dolor, el abandono y la tristeza amorosa— parece, a primera vista, desafiar el modelo tradicional de la masculinidad endurecida. Sin embargo, esta vulnerabilidad no implica necesariamente una transformación de fondo. Más bien, el sad boy opera como una actualización sentimental de la hegemonía afectiva, donde la emoción ya no es negada, pero sí cuidadosamente administrada. Su tristeza no lo despoja de agencia, sino que lo reafirma como sujeto narrativo central: él sufre, pero nunca se disuelve; llora, pero no pierde control; expresa, pero no renuncia al deseo de dominio simbólico. En este sentido, la sensibilidad del sad boy responde a una lógica profundamente neoliberal, donde la emoción se convierte en capital simbólico —en autenticidad vendible, en rasgo deseable, en espectáculo íntimo con valor de marca. No es una masculinidad caída, sino una masculinidad melancólica que aprendió a ser vulnerable sin dejar de ocupar el centro del relato.

sigue siendo suyo. El sad boy canta lo que él perdió, lo que él sintió, lo que a él le hicieron. Su dolor es legítimo, audible, musicalizable. El de ella permanece fuera de cuadro, aunque ella se identifique profundamente.

Desde una lectura crítica, podríamos decir que el sad boy es la versión emocionalmente rentable de la vieja masculinidad endurecida: no desaparece, solo se adapta, se vulnerabiliza sin desmoronarse, se entristece sin cuestionar el marco relacional que lo sostiene. Como en otros productos culturales contemporáneos, lo emocional aparece como marca de autenticidad, pero también como sello de consumo. Su tristeza, al final, no desestabiliza al sistema: lo humaniza sin ponerlo en riesgo³⁹.

Y sin embargo, este registro permite algo que no debe despreciarse: un lenguaje emocional para nombrar la pérdida, un ritmo con el cual acompañar la pena, un espejo donde muchxs jóvenxs se ven reflejadx sin vergüenza. Que ese lenguaje esté normado no lo vuelve inútil; simplemente exige que no se confunda catarsis con emancipación, ni representación con transformación.

Entre lxs entrevistadx también surgen comentarios sobre el valor catártico de estos temas. Grecia comparte que escucha estos corridos cuando está triste, pues le “ayudan a desahogarse,” encontrando en la música un acompañamiento para sus momentos difíciles. Valeria también destaca que estas canciones de desamor le permiten sentir “tristeza y nostalgia, aunque no necesariamente lo esté viviendo en ese momento, pero logran meterme y hasta llorar” de una manera que le ayuda a sobrellevar sus emociones. Por otro lado, Eduardo menciona que, aunque no atraviesa un desamor actualmente, “me gusta interpretar estos temas tristes para revivir esos recuerdos y también para sentir lo que no me pasa a mí, pero igual me puede pasar”, permitiéndole experimentar sus emociones de manera intensa pero controlada.

En estos testimonios, la música aparece como tecnología emocional que no solo acompaña el dolor presente, sino que permite reactivar el pasado afectivo o adelantarse al futuro en condiciones seguras,

³⁹ Al decir que esta figura “humaniza sin poner en riesgo” el sistema, se señala un tipo de humanización funcional al orden civilizatorio capitalista, en la que los afectos son permitidos, incluso promovidos, pero solo en la medida en que no desestabilicen las estructuras de dominación existentes. En este marco, la expresión emocional no es señal de transformación ética ni de apertura hacia una sensibilidad radical, sino una forma de gestión del yo compatible con el rendimiento, el consumo y la reafirmación del individuo como centro narrativo. Se trata de una “humanidad” regulada, estilizada y rentable, que no implica ni el amor desinteresado hacia lxs otrxs, ni una apertura hacia la otredad radical —sea humana, no humana o ecológica. Así, el sistema admite lágrimas, pero no llanto colectivo; permite la nostalgia, pero no la crítica estructural; ofrece consuelo, pero no transformación. Esta humanización emocionalizada, aunque más suave, no interrumpe la lógica extractiva sobre lxs cuerpxs, los vínculos o la naturaleza: apenas la reviste de melancolía.

casi como una simulación voluntaria del duelo. Lo que se busca ya no es solo el consuelo, sino la experiencia intensa de sentir, sin quedar atrapadx en la emoción. Eduardo, por ejemplo, revive la tristeza como quien visita una habitación conocida: entra, observa, canta, y luego sale. La emoción se convierte en territorio recorrible, incluso cuando ya no duele como antes.

Este uso emocional distanciado no está exento de lógica de consumo. Como señala Eva Illouz,

“El capitalismo ha reestructurado las formas en que las personas acceden a sus emociones, convirtiéndolas en experiencias modeladas, gestionadas y a menudo consumidas.” (2007:24).

Bajo esta lógica, incluso el dolor puede ser reactivado cuando conviene, no como un problema a resolver, sino como un estado a experimentar intensamente y en dosis manejables. La tristeza se vuelve, así, no solo tolerable, sino funcional: permite sentir “mucho” sin desestabilizarlo todo. Se llora desde el recuerdo, pero sin exponerse al quiebre.

Lo que muestran estos relatos no es una contradicción, sino una sofisticada relación con el afecto: lxs jóvenxs no niegan el dolor, pero tampoco se sumergen en él sin cuidado. Usan el corrido como instrumento, como escenario emocional que puede ser visitado con la seguridad de quien sabe que hay un final. No se trata de evadir el sentir, sino de habitarlo sin perder el timón.

Para Tania, los corridos de desamor son un recurso de desahogo en momentos de dificultad. “No los escucho para sentir tristeza, sino para desahogarme”, comenta, y agrega: “Es como una canción, va a ir pasando... siempre va a tener su final, nunca va a quedar ahí para siempre.” En esta afirmación hay una metáfora poderosa: la idea de que el dolor, como la música, tiene un ritmo, una duración, un cierre posible. Tania encuentra en la estructura misma del corrido una forma de comprender sus propios ciclos afectivos: incluso la tristeza más densa es, como la canción, un episodio finito. El corrido ofrece, entonces, no solo consuelo, sino una temporalidad emocional que otorga perspectiva.

Esta relación entre música y biografía no es menor. En medio de un mundo donde el sufrimiento se vive con urgencia y sin marco, la idea de que el dolor “termina” porque la canción lo hace, introduce una lógica de tránsito: se entra en el malestar, pero también se puede salir. La tristeza no es destino, sino pasaje. Esta narrativa —aunque breve— permite a Tania canalizar su emoción desde un lugar de contención que no la anula ni la exige como prueba de carácter.

Pero conviene interrogar esta aparente seguridad emocional. ¿Qué tipo de “espacio seguro” es el que ofrece el corrido tumbado? ¿Lo es por su honestidad afectiva, o porque mantiene el dolor dentro de

coordinadas aceptables? El “final” de la canción no siempre equivale a una transformación profunda; a veces es solo una pausa estilizada en la continuidad del malestar. En ese sentido, la seguridad que ofrece el corrido es parcial y normativa: se puede sentir, sí, pero dentro de un marco que no desborda, que no incomoda, que no obliga a revisar las condiciones estructurales del duelo.

Como señala Judith Butler,

“La vulnerabilidad se distribuye desigualmente, y las condiciones para que una emoción sea reconocida como legítima están reguladas por normas sociales que definen qué vidas pueden doler públicamente y cuáles no.” (2004:20).

Tania encuentra en el corrido un lugar donde su dolor es audible, donde su tristeza tiene forma. Pero esa forma ya viene dada. La canción no inventa un nuevo lenguaje afectivo, sino que permite habitar el disponible con algo de dignidad. Lo que hay no es una emocionalidad liberada, sino una emocionalidad gestionada con recursos que, aunque imperfectos, resultan vitales.

Así, lo que podría leerse como un simple gesto de consuelo es en realidad una práctica sofisticada de autorregulación emocional. Tania no evita el dolor: lo enmarca, lo canta, lo deja correr como quien sabe que al final habrá silencio. Ese saber no es ingenuo. Es el resultado de aprender a sobrevivir emocionalmente dentro de una cultura que permite el llanto, siempre que no se prolongue demasiado. Porque cuando el sufrimiento persiste, deja de ser poético y empieza a ser problemático: llega la medicación, la sospecha clínica, el estigma de la no-funcionalidad. Como advierte Byung-Chul Han (2010), en la era del rendimiento, el dolor solo es tolerable si no interrumpe la productividad emocional. Por eso mismo, el corrido funciona como una válvula útil: canaliza el sentir, lo representa, lo encierra en una estructura con principio y fin, y así preserva el equilibrio exigido por el orden emocional neoliberal.

2.3. Sensación de bienestar y elevación emocional

Ahora ella me mira como yo la miro;
ahora hasta su amiga quiere andar conmigo.
Esta noche, niña, tú te vas conmigo;
haremos de todo, menos ser amigos.

“Amigos? No.”, Oscar Maydon y Neton Vega

A pesar de que los corridos tumbados y bélicos suelen explorar temas intensos, violentos o tristes, lxs jóvenxs también comentan que estos géneros les producen una sensación de bienestar, impulso y elevación emocional. Esta dimensión, que podría parecer contradictoria, en realidad revela la capacidad que tiene la música no solo para representar el dolor, sino también para activar corporalmente a la y él oyente, intensificar la experiencia de sí⁴⁰, provocar exaltación. Al responder sobre las razones por las cuales les gustan los corridos, varixs participantes expresaron que esta música les brinda “fuerzas para seguir adelante” y que, a través de sus ritmos y letras, “me elevan y me hacen sentir fuerte.” Este tipo de testimonios muestra que el vínculo con el corrido no se limita a una función catártica o de refugio, sino que incluye también momentos de expansión afectiva, de recuperación anímica desde lo sonoro y lo identitario.

En muchos casos, esta experiencia de bienestar se activa no solo por la letra, sino por el ritmo, el beat, la cadencia del bajo, que provocan una respuesta física, un movimiento que va del cuerpo al ánimo. La canción no consuela: sacude, remueve, activa. Se genera así una sensación de energía emocional que no siempre tiene una dirección política o crítica, pero que renueva al yo, lo “re-energiza” en medio del caos cotidiano. Como si el corrido no dijera “todo estará bien”, sino algo más concreto: “aguanta

⁴⁰ La experiencia del sí —la intensificación del yo como núcleo de la vivencia subjetiva— es una categoría ontológica profundamente enraizada en la historia de la filosofía occidental moderna. Desde el cogito cartesiano hasta la psicología del consumo, él y la sujetx es construidx como centro, como proyecto, como propiedad de sí mismo, y su fuerza vital debe sentirse, narrarse y desplegarse en su máxima intensidad. En esta lógica, el capitalismo emocional no solo mercantiliza sentimientos: produce sujetxs obligadxs a experimentar intensamente su sí mismx como condición de existencia y rendimiento. Esta ontología de la individuación contrasta radicalmente con otras cosmovisiones —como muchas de las tradiciones mesoamericanas, andinas, o del pensamiento budista y taoísta— donde la subjetividad no se piensa como centro absoluto, sino como nodo transitorio, interdependiente, o incluso ilusorio. En ellas, el “bienestar” no se alcanza intensificando al yo, sino disolviéndolo, descentrándolo, reinsertándolo en el tejido vivo del mundo. Desde esta perspectiva, la búsqueda de exaltación, de intensidad emocional o de catarsis individual puede ser leída como un síntoma del encierro ontológico en el que el capitalismo mantiene al sujeto moderno: mientras más se siente a sí mismo, más se aleja del mundo y la rueda de acumulación del capital, sigue avanzando.

un poco más” o desde lo que podría ser un tipo de necrocoaching⁴¹ “exáltate bailando y cantando ante el terror del descuartizar un cuerpo”.

No obstante, esta elevación afectiva no está exenta de regulación. No se trata de un éxtasis que desborda o transforma, sino de una exaltación contenida: una recarga emocional útil para continuar. En esta lógica, la música opera como una tecnología de rendimiento afectivo: te conmueve, te eleva, pero para que sigas funcionando. En otras palabras, el bienestar que ofrecen estos géneros no siempre cuestiona el malestar estructural: lo amortigua con intensidad emocional y estética sonora.

Como bien sugiere Brian Massumi (2002), la afectividad musical no se limita a las emociones reconocibles o nombrables como la tristeza o la alegría; se manifiesta como una intensidad previa al lenguaje, como un impulso corporal que no siempre pasa por la conciencia, pero que deja huella en el cuerpo. Esa sensación —el “subidón” que ocurre cuando la rola pega— no necesita ser comprendida racionalmente para tener efecto: no se piensa, se siente. Y eso es suficiente para que él y la oyente, incluso en medio del dolor o el vacío, experimente una forma efímera pero real de empuje vital. La música, en este caso, no ofrece explicaciones: ofrece energía.

En los grupos focales, la elevación emocional fue un tema recurrente. En el grupo focal dos, un joven comentó que escuchar un corrido tumbado o bélico “te da como una energía, una sensación de poder que te eleva,” lo que refleja cómo estos subgéneros se convierten en una fuente de empoderamiento afectivo y corporal. Otrx participante explicó: “Aunque ande triste, siento que me anima y hasta como

⁴¹ El término necrocoaching se propone aquí como una forma de nombrar críticamente las prácticas contemporáneas que, bajo el disfraz del acompañamiento emocional o la pedagogía del “bienestar”, gestionan el sufrimiento desde una lógica de productividad, espectacularización y neutralización política del dolor. Lejos de ofrecer espacios reales para la elaboración del duelo, el necrocoaching positiviza la pérdida, la estetiza, la convierte en contenido narrativo o motivacional, obligando a que el sujeto saque provecho emocional incluso de sus ruinas. Esta operación debe leerse en el marco más amplio del necropoder, que según Achille Mbembe (2011), define las formas contemporáneas de dominación ya no solo por el derecho a dar muerte, sino por la gestión de las vidas “desechables”, aquellas que se dejan morir o se administran bajo condiciones precarias.

En esta lógica, el necrocoaching actúa como una extensión simbólica del necropoder: no ejecuta la muerte biológica, pero exige que el sufrimiento emocional se convierta en autogestión positiva, incluso si la vida está devastada. Como advierte también Sayak Valencia (2010), en su crítica al capitalismo gore, la violencia emocional, estética y física se vuelve rentable, consumible, estilizadamente digerible: la sangre se vuelve imagen, y la tristeza, mercancía terapéutica. El necrocoaching no ofrece un espacio para la queja o el duelo como experiencia política: transforma la herida en relato de éxito, en curva de aprendizaje, en promesa de resiliencia obligatoria. Bajo este régimen, lo insoportable debe ser aprovechado, narrado con gratitud, y si es posible, monetizado.

que te levanta para seguir,” resaltando cómo la música puede transformar su estado de ánimo, proporcionándoles una sensación de fortaleza que habilita la continuidad frente a la adversidad.

Estas expresiones no deben pasar desapercibidas, lo que se está describiendo no es una emoción simple, sino una modulación energética del ánimo, un tipo de impulso que activa a él y a la oyente y la pone en movimiento. Esta capacidad de la música para “levantar” el cuerpo y el ánimo —incluso desde la tristeza— es una de sus formas más potentes de operar políticamente sobre la subjetividad: afecta sin necesidad de convencer, transforma sin explicar. Sin embargo, esta exaltación emocional, lejos de ser liberadora en sí misma, puede funcionar también como una respuesta adaptativa, un mecanismo que permite a la y él sujeto mantenerse activo, pero dentro de los límites impuestos por el orden emocional dominante y por supuesto: consumiendo.

Aquí es necesario problematizar la noción de “empoderamiento” que aparece en estos testimonios. Si bien se presenta como una experiencia positiva y fortalecedora, no puede ignorarse que este tipo de elevación afectiva está muchas veces alineada con el mandato neoliberal de resiliencia y autogestión emocional. En otras palabras: la canción “te levanta” no para cuestionar lo que te hizo caer, sino para que sigas funcionando, para que te adaptes mejor a lo que ya hay. Como ha advertido Eva Illouz (2007), la cultura emocional contemporánea no reprime el sufrimiento, sino que lo administra, lo convierte en una experiencia útil, procesable y, en último término, funcional. En *Skin de Bandida* cantan Oscar Maydon, Junior H y Gabito Ballesteros:

Ya la mente ni la siento,
parece un juego, parece un sueño,
y no quiero despertar.

Ya sáquese el whiskyto,
blanco el bendito perico,
no se agüite aquí, mi amigo,
mejor vamos a tomar.”⁴²

⁴² Estos versos de *Skin de Bandida*, ilustran de manera cruda y directa cómo la sensación de elevación emocional en los corridos tumbados y bélicos no se limita al plano musical o afectivo, sino que se encuentra entrelazada con prácticas explícitas de consumo. La frase “blanco el bendito perico” es una alusión directa y coloquial a la cocaína, sustancia que, en el contexto de la canción, opera como símbolo de desinhibición, euforia y evasión compartida. El bienestar exaltado que se expresa aquí no surge de un estado interno de equilibrio o claridad emocional, sino de una aceleración artificial del ánimo, sostenida por drogas y alcohol como tecnologías de aguante festivo.

En este marco, la exaltación no aparece como resistencia ni como celebración auténtica de la vida, sino como una forma de anestesia lúdica que permite sobrevivir sin detenerse a procesar el malestar. Esta emocionalidad amplificada opera dentro de una lógica funcional al capitalismo afectivo: no busca transformar las condiciones que generan el sufrimiento, sino hacerlas tolerables mediante intensidad y consumo. Como señala Lipovetsky (2007), en la cultura del espectáculo

En el grupo focal cuatro, algunxs jóvenxs mencionaron cómo la música les permite imaginar una vida idealizada de éxito, poder y abundancia, explicando: “Imagínate cómo sería mi vida si tuvieras eso... te pones a pensar en ser narco, pero solo la parte chida.” Esta declaración revela cómo los corridos tumbados y bélicos no solo ofrecen desahogo o exaltación emocional, sino también una entrada temporal a una fantasía aspiracional, un umbral simbólico donde el oyente puede imaginarse en el centro del poder, el lujo, el respeto. La euforia que aquí se experimenta no proviene de un estado interior, sino de la representación estética del narcoprestigio, que provee una forma de elevación imaginaria frente a una realidad que muchas veces se percibe como cerrada o inamovible.

La clave está en que esta fantasía no es ingenua. Lxs mismxs jóvenxs reconocen su carácter momentáneo: “Te pones a pensar, pero al final solo me gusta escuchar.” Lo que hay no es identificación plena, sino una suspensión afectiva del juicio, una manera de habitar —aunque sea por unos minutos— una vida deseada y temida al mismo tiempo. Este tipo de consumo emocional puede pensarse como una ilusión compensatoria (Illouz, 2007): no se cree literalmente en la fantasía, pero se desea emocionalmente su efecto. No se quiere ser narco, pero se anhela la promesa que ese lugar representa: movilidad inmediata, respeto automático, poder sin mediación.

Este deseo, aunque se reconozca como irreal, cumple una función subjetiva concreta: permite sostener el malestar estructural mediante una experiencia estética fugaz de invulnerabilidad. La fantasía, entonces, no exige creencia, sino participación afectiva. Es un juego que no busca verdad, sino alivio simbólico, una forma de imaginarse por fuera del encierro cotidiano, sin tener que confrontar las condiciones que lo producen. Como muchas formas de cultura popular en contextos de desigualdad, la fantasía no emancipa, pero sí amortigua. Y en ese gesto de deseo contenido, lo que se revela no es ignorancia, sino una sofisticada adaptación afectiva al desencanto estructural.

Sin embargo, esta fantasía también reproduce y refuerza el marco hegemónico. La idea de que “la parte chida” puede disfrutarse sin consecuencias desactiva toda reflexión sobre las violencias reales que sostienen ese imaginario. La elevación emocional, en este caso, se construye sobre una estética del

contemporáneo “la emoción no es enemiga de la eficacia: la estimula” (p. 104). Así, la experiencia de estar “elevado” no necesariamente rompe con el mandato de rendimiento: a menudo lo decora, lo adorna, lo vuelve más llevadero... pero no lo cuestiona.

poder individual, del dominio sobre el entorno, del consumo ilimitado. Como ha señalado Lipovetsky, en la era del espectáculo emocional, la seducción se impone como forma de compensación simbólica ante la imposibilidad estructural de transformación real. Así, la música no emancipa: amortigua la falta, adorna el encierro, suaviza el malestar con lujo sonoro.

El hecho de que lxs jóvenes reconozcan el carácter “idealizado” de esa visión no la vuelve inocua. Por el contrario: esa doble conciencia (sé que es mentira, pero me gusta sentirla) es parte de la sofisticación afectiva del capitalismo tardío. La experiencia del “como si” permite emocionarse sin comprometerse, fantasear sin actuar, proyectarse sin cuestionar. Es justamente en esa tensión entre saber que es mentira y querer sentir como si fuera verdad donde reside la potencia emocional —y también la neutralidad política— de estas fantasías. La conciencia crítica no desaparece: lxs jóvenes saben que la vida de lujo narco es una imagen distorsionada, inalcanzable, incluso peligrosa. Pero eso no impide que se involucren afectivamente con ella, que la escuchen, la canten, la deseen. Lo que ocurre es que el deseo no implica acción ni transformación, sino una experiencia emocional intensa que se agota en sí misma. En ese sentido, la fantasía cumple una función subjetiva —permite imaginar otra vida—, pero no desestabiliza el orden que impide que esa otra vida exista. Se trata de una elevación emocional útil para sostenerse, pero que no genera cuestionamiento estructural: es simbólicamente satisfactoria, pero políticamente inofensiva.

Para otrxs entrevistadxs, los corridos también ofrecen una estabilidad emocional que fortalece su bienestar y autoconfianza. Diego, por ejemplo, menciona que el subgénero lo hace “sentir bien conmigo, me dan para arriba, aunque todo este de la chingada” mientras que Eduardo observa que los corridos “me inspiran, me motivan, me suben bastante y si hay miedo por la situación hasta desaparece un rato.” En estos casos, la música no solo acompaña: activa, empuja, eleva el ánimo en clave afirmativa, ofreciendo un soporte afectivo que les permite “seguir adelante”, tal como lo expresaron en otros momentos del estudio. No es el consuelo del que llora: es la gasolina emocional del que se levanta y se mantiene en movimiento.

Para Sofía, este efecto se manifiesta incluso en su cuerpo: “Cuando hago ejercicio... pongo corridos, los alegres, los que me motivan y dan para arriba.” Aquí, la música cumple una función concreta en la vida cotidiana: estimular la continuidad, evitar el cansancio, acompañar el esfuerzo. El bienestar no es un estado contemplativo, sino una energía organizada al servicio del rendimiento personal. En este sentido, los corridos no solo emocionan: motivan, energizan, sostienen el ánimo dentro de una lógica de superación constante.

Elías, por su parte, encuentra inspiración en las historias de vida que se narran en los corridos: “escuchar sus historias de vida me motiva, me dan energía cuando se me va, de ver todo tan difícil, me dan chance de aguantar y esperanza de mejorar” afirma, revelando cómo estos relatos funcionan como narrativas ejemplares, donde la adversidad es vencida y el protagonista emerge fortalecido. Esta forma de identificación remite a lo que Eva Illouz (2007) ha descrito como el sujeto emocionalmente eficaz: una subjetividad moldeada para convertir el malestar interno en una oportunidad de crecimiento, donde el fracaso no debe doler demasiado, sino ser rápidamente resignificado como lección. No se trata de que la música diga la verdad de la vida de la y él oyente, sino de que organiza emocionalmente una narrativa de sí mismx en la que el sufrimiento no demanda transformación colectiva, sino ajuste personal.

Aquí se revela una trampa sutil pero poderosa del discurso motivacional: al traducir toda dificultad en reto individual superable, se desactiva la posibilidad de interpretar el sufrimiento como síntoma de una estructura injusta. El problema ya no es la precariedad, el clasismo o la exclusión, sino la falta de ánimo o de visión personal. Esta gramática emocional privatiza el dolor y lo vuelve asunto de carácter. La inspiración, entonces, funciona como anestesia crítica: produce alivio, da fuerza, pero la canaliza hacia dentro, alejando al sujeto de cualquier posibilidad de lectura estructural de su malestar.

De este modo, la música que motiva puede ser también la música que amortigua el conflicto, que lo vuelve inofensivo, incluso útil. La fuerza que se obtiene de las historias de vida no deriva en organización, ni en conciencia, ni en incomodidad radical, sino en ajuste emocional y esperanza gestionada. Como en otros dispositivos del capitalismo emocional, el sufrimiento debe capitalizarse, nunca politizarse. Se trata de una forma sofisticada de pedagogía afectiva: aprender a tolerar lo intolerable sin preguntarse por qué hay que tolerarlo.

La consecuencia es una subjetividad intensamente motivada, pero entrenada para ajustarse a su entorno sin cuestionarlo, en la que la energía vital se emplea para seguir avanzando, pero no para detenerse a pensar hacia dónde se camina ni quién puso los obstáculos. La motivación no es falsa, pero funciona como freno del conflicto estructural, como estrategia emocional que impide transformar el malestar en conciencia colectiva. Y en ese encierro del impulso dentro de la biografía individual, se sofoca la posibilidad de una comprensión política del dolor compartido⁴³.

⁴³ El dolor compartido —esa vibración profunda que podría, en otras condiciones, reconocernos como parte de una misma historia rota— es una de las experiencias más potentes y más temidas por el orden contemporáneo. Si realmente

Así pues esta motivación también está normada. Se trata de un tipo de bienestar funcional, compatible con el mandato contemporáneo de resiliencia positiva y autoeficacia emocional. Como sugiere Byung-Chul Han (2010), en la sociedad del rendimiento, “la depresión no es lo contrario del éxito, sino el fracaso del sujeto de rendimiento que no logra motivarse a sí mismo” (p. 18). Desde esta lógica, la música deja de ser solo placer o expresión: se convierte en herramienta de activación personal, en combustible emocional que ayuda a ser funcional sin necesidad de detenerse a pensar por qué tanto esfuerzo es necesario.

Así, los corridos ofrecen no solo intensidad y desahogo, sino estructura emocional para seguir funcionando, para no ceder, para mantenerse motivado ante un horizonte que rara vez se cuestiona. En ese sentido, la música inspira, pero dentro de los márgenes de lo esperable: avanzar, aguantar, superarse. No hay aquí deseo de ruptura, sino de afirmación en el terreno disponible. Y esa afirmación, aunque poderosa, puede ser también una forma elegante de resignación normalizada.

Los corridos tumbados y bélicos no se limitan a ser un canal de emociones tristes o sombrías; para muchxs jóvenxs, se convierten en una fuente legítima de bienestar, impulso y sostén anímico. No solo los acompañan: los reafirman, los reaniman, les devuelven una fuerza emocional que a menudo el mundo les niega. En medio de contextos marcados por la precariedad, la incertidumbre o la falta de reconocimiento, estas canciones ofrecen un espejo menos roto que el de la realidad, un pulso interno que —a través de la melodía— se vuelve más soportable.

Pero este bienestar no debe confundirse con emancipación. La resiliencia que emerge de estos géneros es profundamente ambigua: fortalece, sí, pero también acomoda; estimula, pero no transforma. Funciona como una energía emocional que permite continuar, pero no necesariamente imaginar otra cosa. Las emociones bajo el capitalismo son gestionadas para hacer del sufrimiento una plataforma de

nos viéramos reflejadx en la herida del otrx, si entendiéramos que muchas de nuestras penas tienen un origen común, sería más difícil sostener este mundo partido. Por eso, tantos dispositivos culturales, mediáticos y terapéuticos operan como máquinas de aislamiento afectivo: nos enseñan a metabolizar el sufrimiento hacia adentro, a nombrarlo como “reto personal”, a transformarlo en gasolina privada. Nos empujan a curarnos a solas, a “seguir adelante” como si no hubiera cuerpos y cuerpos iguales al nuestro desmoronándose a unos pasos. Se vela así la posibilidad más hermosa y peligrosa del dolor: la de hacernos comunidad. Saber que nos duele lo mismo podría no solo consolar, sino también encender algo: un gesto, una mirada, una REVUELTA. Pero ese saber es cuidadosamente dispersado, administrado, estetizado. Se permite la tristeza, pero no la complicidad del duelo.

Como escribió Alejandra Pizarnik, “yo no sé de pájaros, / no conozco la historia del fuego. / Pero creo que mi soledad debería tener alas”. Y quizás el ala más necesaria no sea la del vuelo individual, sino la que tiembla en el pecho de quien nos responde, desde otra herida, sin prometer salvación, pero dispuestx a quedarse.

rendimiento afectivo, no de crítica. Lo que se produce, entonces, es un sujeto y sujeta fortalecida en su individualidad, eficaz en su autorregulación emocional, pero incapaz para articular su dolor como malestar colectivo.

En ese sentido, la alegría o el ánimo que produce el corrido no está fuera del sistema: lo alimenta. Es una forma de afirmación subjetiva que, si bien poderosa, permanece atrapada en el marco de lo que se puede sentir sin poner en riesgo el orden emocional dominante. No hay en esa energía una fuga radical, sino una reorganización del ánimo que permite funcionar, persistir, resistir... pero sin interrumpir nada. El bienestar es real, pero está cuidadosamente canalizado: sirve para seguir, no para desobedecer.

Por eso, la elevación emocional que produce esta música no es menor ni superficial. Es una forma de cuidado posible en un mundo hostil, una tecnología afectiva situada, precaria y necesaria. Pero también es una señal: cuando lo que más se necesita es una canción para no caerse, es porque el resto del mundo ya ha fallado. Y tal vez, solo tal vez, el siguiente paso no sea cantar más fuerte, sino aprender a escuchar el temblor común que se agita debajo del ritmo.

2.4. Empatía en experiencias compartidas

“Te recordaré por siempre en mi vida, bebé,
y aunque ya lo sé, que nunca ya te podré ver,
y eso que, pues te amo, bebé.
Te llevé a Chanel,
también escogió de Cartier,
y un día se me fue,
para un día nunca ya volver.”
“CHANEL”, Becky G y Peso Pluma

Los corridos tumbados y bélicos, al abordar temas comunes y emocionalmente intensos en la vida de lxs jóvenxs —como el desamor, la pérdida, la traición o la lucha cotidiana— generan una empatía inmediata y visceral, que conecta a la y él oyente con relatos que siente como propios. En la encuesta, las respuestas a preguntas como “¿Crees que influyen los corridos en el público que los escucha? Si tu respuesta es positiva, ¿cómo crees que influyen?” revelan que muchxs encuestadxs perciben estos géneros como un espejo afectivo: un lenguaje que “habla por nosotros”, como afirmó un participante. Las historias de abandono, esfuerzo, deseo, orgullo o caída que atraviesan las letras son vistas como experiencias universales, aunque contadas desde voces particulares. Se crea así un espacio donde sentirse entendidx, validadx, escuchadx sin necesidad de explicarse.

Sin embargo, esta empatía —tan potente como legítima— suele quedar restringida a marcos afectivos cerrados. Es una empatía de espejo, no de puente: funciona en la medida en que el otro y la otra se parecen a mí, han vivido lo que yo, han sentido igual, han llorado como yo. No hay apertura hacia el desconocido y la desconocida, ni hacia la otredad que incomoda, ni hacia el dolor estructural que no cabe en mi historia personal. Es una empatía íntima, pero no expansiva. Lo que se comparte es el código, no necesariamente la causa; lo que se entiende es el gesto, no el origen.

Como señala Byung-Chul Han, en tiempos de hiperconexión y exhibición emocional,

“El ver al otro ya no abre una distancia sensible, sino que se reduce a un refuerzo del yo: el otro deviene espejo de mi propia sensibilidad.” (2017:49).

En este sentido, la empatía se ha convertido en un circuito narcisista: no se trata de calzarse los zapatos del otro y otra, sino de probar si esos zapatos me quedan, si me sirven para sentir algo, para sostenerme mejor a mí mismx. El otrx deja de ser alteridad para volverse una interfaz emocional que activa mi

sistema interno de identificación y respuesta. Lo que parece apertura es en realidad una forma sofisticada de encapsulamiento afectivo: solo siento contigo porque eso me devuelve algo a mí.

Esta lógica empática, tan frecuente en redes sociales como en la cultura musical, no da lugar al misterio, al silencio o a la distancia que implica verdaderamente encontrarse con él y la otra. Todo debe ser reconocible, decodificable, emocionalmente eficiente. En vez de vínculo, lo que se produce es sincronización emocional controlada: te entiendo si tu dolor se parece al mío, si puedes narrarlo con los códigos que ya manejo, si no me exige cambiar de lugar, ni de mundo⁴⁴.

En este sentido, la identificación emocional no se traduce en comunidad política ni en conciencia crítica colectiva, sino que permanece como un afecto autorreferencial, intensamente vivido pero contenido dentro de los límites de lo reconocible. No hay en estos relatos una llamada al otro y otra, sino una reverberación con lxs iguales: con quienes ya están dentro, con quienes ya sienten lo mismo. La empatía que aquí se activa no busca modificar el mundo, sino sostenerse dentro de él con menos soledad.

Lo que se configura, entonces, no es una comunidad transformadora, sino una comunidad emocional asistencial, donde lxs oyentes se cuidan, se entienden, se reflejan —pero sin romper el cerco. Es una forma de comunión afectiva que no se politiza, que no se desborda hacia la comprensión de las estructuras que producen esos dolores compartidos. Como ha señalado Lauren Berlant (2011), la intimidad emocional puede convertirse en un espacio donde se amortigua el conflicto en lugar de nombrarlo; es decir, un entorno donde se valida el malestar, se lo comparte, incluso se lo estetiza, pero sin que eso abra necesariamente el camino hacia una crítica estructural. Lo que debería ser posibilidad

⁴⁴ La empatía dominante en estos tiempos —rápida, reconocible, funcional— solo opera cuando él y la otra se parece a mí, cuando habla con mis palabras, cuando su herida rima con la mía. Pero el encuentro verdadero con él y la otra no siempre consuela, no siempre nos confirma: a veces desestabiliza, a veces nos obliga a abandonar las coordenadas desde las que sentimos y comprendemos. Y eso es justo lo que la cultura emocional contemporánea impide. Se nos ha enseñado a sentir solo desde nuestros márgenes, a conmovernos solo cuando lo ajeno es digerible, a identificarnos solo cuando no se nos exige cambiar de lugar.

Así, cuando nos topamos con formas de vida radicalmente distintas —como las cosmovisiones de los pueblos originarios, donde la existencia no gira en torno al yo, sino a la tierra, al ciclo, al silencio, a la comunidad extendida más allá de lo humano—, no logramos entrar en relación. No porque no tengamos emociones, sino porque nuestra emocionalidad ha sido domesticada para volver siempre sobre nosotrxs mismxs. No estamos dispuestxs a ceder el centro. Por eso el otro y otra verdadera —el que no se parece, el que no quiere ser como unx— no genera empatía, sino incomodidad. En ese encierro afectivo se pierde quizá lo más radical del vínculo: la posibilidad de estar con él y la otra sin comprenderlx del todo, sin traducirlx, sin reducirx, sin que su diferencia tenga que ser espejo.

Lo escribió Idea Vilaríño con una tristeza desnuda: “Y no te entiendo, y no me entiendes, y no es necesario.” Tal vez ahí comience otro tipo de empatía: la que no necesita confirmarse en el reflejo, sino abrirse al temblor de lo desconocido.

de alianza, se transforma en consuelo gestionado: una política de la cercanía que sostiene a la y él sujeto, pero no lo empuja a preguntarse por qué tantas personas sienten lo mismo, desde lugares distintos, bajo condiciones similares.

En esa clave, la empatía que generan los corridos tumbados es real, pero limitada: produce alivio, reconocimiento y compañía afectiva, pero no interpela las causas del sufrimiento, sino que ayuda a sobrellevarlo sin demasiado ruido. Se comparte el dolor, pero no se colectiviza políticamente; se sincronizan los cuerpos y cuerpas heridas, pero no se organiza su grito. Es una afectividad que sostiene, pero también adormece. Y eso, aunque profundamente humano, también es un síntoma del régimen afectivo neoliberal, que nos deja sentir, siempre que no sintamos demasiado juntxs.

Este sentimiento de empatía construido a través de la música genera un sentido compartido, en el que muchxs jóvenxs encuentran validación y comprensión. Al escuchar los corridos, no solo ven reflejadas sus emociones, sino que también descubren que sus experiencias —aquellas que muchas veces cargan en silencio— son compartidas por otrxs, lo que les proporciona una sensación legítima de pertenencia y aceptación. En una época donde la individualización del malestar es la norma, sentirse parte de un nosotrxs emocional, aunque sea fugaz, ya implica alivio. La encuesta muestra que muchxs encuestadx valoran esta capacidad de los corridos para normalizar, nombrar y compartir sus propias vivencias, convirtiendo la música en un refugio afectivo donde pueden encontrarse con otrxs desde lo emocional y cotidiano, sin explicarse demasiado.

Sin embargo, conviene preguntarse qué tipo de comunidad afectiva se forma en estos espacios, y hasta dónde puede llegar. ¿Es esa sensación de pertenencia el inicio de una conciencia colectiva, o más bien una forma estética —y profundamente consumista— de acompañamiento emocional que alivia sin interrogar? En otras palabras: ¿se construye un “nosotros” con potencia crítica, o solo una red de identificación efímera, sostenida por el ritmo y la emoción, pero sin voluntad de acción compartida?

El “nosotros” que emerge del dolor compartido en los corridos no se escapa del circuito de consumo. Se canta, se comparte, se viraliza, se vuelve playlist, pero pocas veces se convierte en vínculo sostenido o en organización del malestar. La empatía aquí es experimentada, pero también mercantilizada: una comunidad emocional que se consume en fragmentos de tres minutos, con intensidad suficiente para conmover, pero no para transformar. Lo que parece unión es, muchas veces, coincidencia sensible sin horizonte político.

Por eso la pregunta no es si la música conmueve —lo hace—, sino si esa conmoción puede convertirse en algo más que contenido afectivo rentable. ¿Puede el corrido tumbado, en su forma de narrar el dolor compartido, producir también una imaginación colectiva del cambio, o solo nos permite sentir juntxs para poder seguir solxs?

Todo indica que la fuerza emocional que activa no se proyecta más allá de sí misma. Se queda en el cuerpo, en la noche, en la canción. Es una experiencia real, intensa, válida —pero contenida. El corrido tumbado-bélico no organiza, no llama, no articula: reafirma una comunidad sensible que se consume con placer, pero que no se piensa como sujetx colectivx. Es una conmoción sin proyecto, una coincidencia sin consecuencia.

Porque aunque el refugio musical otorga compañía, también contiene. La identificación es real, pero su marco suele ser emocionalmente seguro y políticamente inofensivo: se comparte la pena, pero no siempre se cuestiona la causa. En vez de comunidad organizada, lo que se configura es una comunidad afectiva de reconocimiento mutuo, que ofrece consuelo, pero no necesariamente genera preguntas estructurales ni vínculos duraderos. Es una alianza sensible que acompaña en la noche, pero se disuelve en la mañana, cuando cada quien vuelve a enfrentar su historia individual sin herramientas colectivas.

Así, los corridos tumbados-bélicos permiten a lxs jóvenes saber que no están solxs en lo que sienten, pero no siempre los ayudan a imaginar qué podrían hacer juntxs con ese saber.

En los grupos focales, este tema de la empatía también resalta con fuerza. Por ejemplo, un joven del grupo focal dos mencionó: “lo que canta Peso Pluma me hace pensar que no solo yo siento eso,” reflejando cómo estos géneros no solo dan voz a experiencias personales, sino que revelan un nosotrxs afectivo que ya existía, pero que no había sido articulado con palabras. Lo que emociona no es solo la historia narrada, sino el descubrimiento de que esa historia no es únicamente mía. Que hay otrxs —quizá al lado, quizá al otro lado del país— que han sentido lo mismo con la misma intensidad. Esta percepción se repite en el grupo focal tres, donde otro joven afirmó que escuchar las canciones es como si la música “hablara por nosotros, lo que todos sentimos,” consolidando la sensación de que la emoción, cuando se vuelve narrativa compartida, genera pertenencia, aunque sea efímera.

Lo que aparece aquí es un tipo de consenso emocional difuso, una comunidad afectiva que no necesita organización ni rostro para existir. Basta con que la canción diga lo que muchxs sienten para que surja un “nosotros” inmediato, intuitivo, lleno de sentido aunque sin forma. Ese momento de resonancia

puede ser profundamente reparador: saber que no se está solx en el temblor, que el dolor o la alegría tienen eco, que la experiencia se colectiviza sin ser explicitada.

Y sin embargo, también aquí persiste la ambigüedad. Esa conexión emocional —aunque real— no necesariamente genera vínculo. Se trata de una colectividad sentida, pero no construida. Una voz compartida que no se convierte en interlocución, sino en eco. Lxs jóvenxs no se reconocen entre sí como sujetxs vinculadxs por un destino común, sino como receptores paralelos de una misma emoción encriptada en la música. Es una colectividad sin diálogo, sin horizonte, una sincronía sin proyecto. Como si cantar lo mismo bastara para estar juntxs, aunque cada quien siga solx.

La música, entonces, construye un nosotrxs posible, pero frágil: un nosotrxs que no articula demandas, ni genera crítica, ni produce movimiento. Un nosotrxs que consuela, sí, pero que también puede funcionar como tecnología afectiva de contención, en la medida en que canaliza lo colectivo hacia lo emocional rentable, pero no hacia lo político ni hacia lo verdaderamente relacional. No hacia el puente, sino hacia el espejo. Porque aunque nos hace sentir acompañadxs, esa compañía muchas veces no se convierte en vínculo, ni en gesto hacia el otro y otra distinta, ni en apertura hacia otras formas de vida. Se trata de un nosotras que confirma lo que ya sabemos, lo que ya sentimos, pero que no nos exige descentrarnos, ni transformar la distancia en cercanía vivida. Es un nosotrxs sin alteridad, sin temblor, sin peligro. El grupo focal cuatro también compartió esta visión. Uno de los jóvenes observó que los corridos hablan de “cosas que son reales, como el día a día,” lo que subraya cómo las letras representan aspectos cotidianos y reconocibles de la vida de lxs oyentes: el trabajo, el desamor, la fiesta, la pérdida, el orgullo, el cansancio. Esta conexión inmediata hace que la música funcione como una red de apoyo emocional, un lugar donde se puede escuchar la propia historia narrada con palabras ajenas, pero familiares. Para muchxs, escuchar lo que se ha vivido sin tener que explicarlo ya es una forma de consuelo profundo, una afirmación íntima de que el malestar no es únicamente personal.

Sin embargo, también aquí cabe una pregunta: ¿qué tipo de vida es la que se reconoce como “real”? ¿Qué experiencias son las que se normalizan, se visibilizan, se repiten como si fueran inevitables? Porque los corridos tumbados no solo reflejan la vida cotidiana: la seleccionan, la estetizan, la enmarcan dentro de una lógica de lo emocionalmente reconocible y aceptable. Lo que se representa como auténtico no es la totalidad de lo vivido, sino una fracción codificada por el orden social dominante, donde el esfuerzo individual, el dolor íntimo, la frustración amorosa y la superación personal ocupan el centro del relato.

Esta representación, aunque sentida como cercana, no interrumpe el orden de lo vivible, sino que lo reafirma. Las emociones se validan, pero solo dentro de los marcos que el sistema permite sentir sin que el cuerpo y cuerpa se salgan del encuadre. El corrido dice: esto es lo que se puede sufrir, esto es lo que se puede desear, esto es lo que se puede aspirar a sanar. Todo lo demás —las preguntas sin respuesta, el deseo de otro mundo, la rabia que no encaja— queda fuera del repertorio.

Así, lo que lxs jóvenes sienten como acompañamiento emocional es también, en parte, una pedagogía silenciosa sobre cómo deben vivirse las cosas. Las canciones no solo hablan de la vida: enseñan cómo vivirla sin romper el guion, cómo sentir sin salirse del carril, cómo dolerse sin estorbar. No se trata de que estas experiencias no sean reales; lo son profundamente. Pero son experiencias organizadas, narradas, estéticamente administradas por una sensibilidad colectiva que, sin ser impuesta de forma directa, limita el rango de lo imaginable.

Un joven del grupo focal tres lo expresó con claridad y honestidad: “Al chile a veces ni entiendo qué pasa, con la política por ejemplo, y oigo un corrido que dice algo sobre eso y ya mínimo entiendo algo. Y ahora con los tumbados pues son chavos los que cantan, como uno, pues como que comprenden la cosa y con ciertas rolas buscan también ser empáticos.” Esta declaración subraya que los corridos operan como una forma de traducción emocional del mundo, especialmente para aquellxs jóvenxs que perciben la política —y lo estructural en general— como algo lejano, ajeno o inaccesible. Los artistas tumbado-bélicos, por su cercanía generacional y estética, ofrecen un lenguaje donde algo se decodifica, donde lo incomprensible se vuelve al menos sensible.

Y sin embargo, esta traducción tiene su precio: lo que se comprende ya viene prefiltrado por una narrativa que convierte lo político en sensibilidad domesticada, en experiencia asimilable. El corrido no revela la estructura: la adapta emocionalmente, la vuelve digerible sin llegar a cuestionarla del todo. Así, la empatía que se celebra en “ciertas rolas” no es con el otro y otra estructuralmente distinta, sino con “los que son como uno”, los que cantan lo que unx también vive. Se crea una comunidad empática, pero cerrada en su comprensión afectiva, sin puentes hacia lo que no se entiende, ni impulso por profundizar lo que se intuye. El corrido tumbado y bélico ofrece visibilidad, pero solo dentro del margen seguro de lo reconocible y aceptado —una visibilidad que emociona, sí, pero que no necesariamente incomoda, ni desestructura, ni transforma.

Varixs entrevistadxs también señalaron esta fuerte identificación con las letras como una experiencia que les permite sentirse menos aisladx en su propio dolor. Alejandra, hablando sobre temas de

desamor, expresó que al escuchar ciertos corridos siente que “no soy la única que ha pasado por esto,” encontrando en las letras una solidaridad emocional reconfortante, como si la música pudiera, por un instante, tender una mano silenciosa en medio de la pena. Diego, con un tono más irónico pero no menos revelador, comentó que los corridos “te hacen sentir parte de otros que ya han pasado por otra situación similar, ya sabes que no eres el único pendejo,” señalando con crudeza afectiva cómo este género recoge las humillaciones, las pérdidas y los fracasos de la vida cotidiana, y los devuelve en forma de relato compartido. Lo que se genera no es solo identificación con la letra, sino con una comunidad emocional difusa —una masa invisible de personas que han sentido igual, aunque no se conozcan.

Valeria, por su parte, compartió que las letras la “representan por vivencias similares que se comparten, pero sobre todo cuando sabes que otros que también les gustan los corridos están pasando por algo similar,” lo que muestra cómo el vínculo no se da solo entre oyente y canción, sino también entre quienes la escuchan, como si la afinidad musical abriera un espacio tácito de reconocimiento mutuo. No se necesita hablar: basta con saber que otrxs también cantan lo mismo para que el dolor se vuelva menos solitario.

Este tipo de conexión —íntima, silenciosa, afectiva— es profundamente humana. Pero también está mediada. Porque lo que lxs jóvenxs sienten como identificación no emerge de la nada: es una forma de comunidad modelada por la narrativa musical, que permite reconocerse, pero solo en ciertos moldes emocionales ya legitimados: el amor perdido, la traición, la rabia, el aguante. Los corridos tumbado-bélicos ofrecen refugio, sí, pero dentro de una arquitectura sensible específica, que hace posible el consuelo sin permitir necesariamente el cuestionamiento. En otras palabras, la identificación es real, pero viene preestructurada, como si solo se pudiera compartir lo que ya ha sido dicho de determinada manera.

Así, lo que lxs entrevistadxs experimentan como compañía emocional es, al mismo tiempo, una forma de pedagogía afectiva colectiva, en la que la música no solo acompaña, sino enseña qué sentir, cómo nombrarlo y cómo habitarlo sin que desborde. Es una empatía que sostiene, pero también moldea; que consuela, pero también normaliza; que abraza, pero sin invitar a preguntar por qué duelen tantas cosas del mismo modo.

Para Sofía, el género musical le ofrece una “sensación de estar conectada con otros” una especie de sostén afectivo que le recuerda que otxs han pasado por lo mismo frente al desbordamiento

emocional. Tania también menciona que siente una “identificación no por lo violento, por los sentimientos de romper con alguien” con los temas de desamor, mientras que Elías halla inspiración en las historias de superación que comparten algunos artistas. Al hablar sobre una de sus canciones favoritas, “Poco a Poco” de Javi, él expresó: “me hace sentir identificado, así ya sé cómo otros batallan pero le meten huevos”. Estos testimonios revelan que, para muchxs jóvenxs, los corridos tumbados y bélicos son más que una expresión musical: son una narrativa emocional compartida, un lenguaje de resonancia afectiva que les devuelve la idea de que su historia —aunque singular— también es colectiva.

Sin embargo, esa identificación emocional no es neutra ni ilimitada. Lo que se comparte no es cualquier experiencia, sino aquellas narradas de un modo socialmente autorizado: la tristeza aceptable, el desamor estilizado, la superación funcional. Como reflexiona Sara Ahmed,

“Las emociones no se quedan dentro de los cuerpos, sino que se mueven entre ellos, y en ese movimiento trazan las superficies del nosotros.” (2004:10).

Ahmed reflexiona en ese pasaje que las emociones circulan, se dirigen y se pegan, y en ese flujo es que se construye la frontera entre lo que sentimos como propio y lo que percibimos como ajeno. No se trata de que cada quien se reconozca porque siente lo mismo, sino porque hay una arquitectura emocional —hecha de canciones, relatos, repetición— que decide qué emociones nos son accesibles, validables y reconocibles.

Ahmed continúa diciendo que esos afectos “adhieren” cuerpos a unxs y repelen de otrxs, creando así economías afectivas donde “quiénes somos” se forma en esa circulación emocional. No es que las emociones existan antes de nosotrxs; es que nos hacemos por el modo en que sentimos juntxs y nos vemos reflejadxs en emociones comunes, previamente codificadas.

De modo que cuando Sofía, Tania o Elías se identifican, lo hacen porque su dolor ya es parte de un repertorio cultural emocional que ha sido predefinido. Cuando cantan con un corrido que habla de pérdida, no solo están contenidos en el gesto de la empatía, sino también en una forma específica de sentir que “pega” en el nosotrxs aceptable. En ese sentido, la música alivia, pero también educa: te enseña qué sentir, cómo sentirlo, con quién sentirlo, sin dejar que esas emociones se escapen del espacio seguro y asumible. Así, la empatía se realiza, pero dentro de los límites de lo emocionalmente disponible, sin abrir grietas hacia rediseños posibles del nosotrxs.

Desde esta perspectiva, lxs jóvenes se identifican porque las emociones que sienten —la pena, la rabia, el cansancio— ya han sido dichas, codificadas y autorizadas para sentirse en público. Los corridos tumbado-bélicos las recogen, las musicalizan y las devuelven en un espejo emocional institucionalizado: no inventan nuevas emociones, sino que les dan una forma reconocible dentro del repertorio social.

Este proceso tiene dos consecuencias: por un lado, permite la conexión emocional y la construcción de comunidad sensible, donde saber que otras y otros pasan por lo mismo y existe un sentir similar. Pero por otro, limita la imaginación afectiva: impone un guion emocional donde solo ciertas formas de sentir están validadas. Si hay formas de dolor que no se acomodan a la narración del corrido —dolores políticos más profundos, rabias colectivas, deseos de ruptura—, esos quedan fuera del “nosotros emocional” que se construye. Así, la música cuida, pero también encierra.

Lo que lxs jóvenes encuentran en estos géneros no es solo consuelo, sino una confirmación de que sus emociones son legibles, incluso validables, en la economía afectiva contemporánea. Pero esa validación no abre necesariamente la posibilidad de imaginar otras formas de comunidad, ni de transformar el malestar. Se reconoce lo vivido, pero dentro de los límites de lo que ya ha sido dicho, cantado, aceptado. El corrido, así, no inventa nuevas emociones, sino que les da un cauce donde se puede llorar sin desbordar, identificarse sin confrontar, cantar sin interpelar.

2.5. Reconfortarse al saber que “no están solos”

“Cuéntame qué harás,
cuando te des cuenta que,
como yo, no hay otro igual;
que te haga sentir las estrellas,
y también las quiera bajar;
que caigas en cuenta
que esta historia ya no seguirá;
el amor de tu vida ya no volverá.”

“Cadáver de la novia”, Gabito Ballesteros y Oscar Maydon

Lxs jóvenes encuentran en los corridos tumbados y bélicos un refugio emocional discreto pero profundamente significativo: una voz que, sin mirarlos directamente, les dice que no están solxs en lo que sienten. A través de las respuestas a preguntas de la encuesta como “¿cuáles son las letras que más te gustan?”, muchxs participantes expresaron que escuchar temas sobre el desamor, la lucha, la pérdida o el sacrificio les brinda una forma de consuelo. No porque esas canciones ofrezcan soluciones, sino porque ponen en palabras algo que parecía incommunicable. Como expresó unx encuestadx: “me hacen sentir que hay alguien más que entiende lo que paso” marcando con sencillez la importancia de saberse escuchadx, aunque sea en diferido, aunque sea sin respuesta.

Este tipo de consuelo no opera en el terreno de lo colectivo o lo visible, sino en una esfera íntima, casi secreta, donde la música actúa como compañía silenciosa. No se trata de compartir un dolor con otrxs, sino de sentir que alguien, en algún lugar, ha sentido lo mismo y lo ha cantado. Es una forma de compañía sin rostro, sin cuerpo, una presencia afectiva abstracta que acompaña sin invadir, que afirma sin demandar. Y en un mundo donde hablar del dolor puede ser visto como debilidad, donde mostrarse vulnerable implica riesgo, esta compañía espectral⁴⁵ puede ser lo más cercano al abrigo.

⁴⁵ Llamamos compañía espectral a esa presencia difusa que simula cercanía, pero carece de sustancia relacional. No es necesariamente lo fantasmal en un sentido clásico —no hay misterio, no hay otro mundo—, pero sí una forma de estar sin estar, de ser vistx sin ser tocadx. En el entorno digital-virtual contemporáneo, especialmente en redes como Instagram o TikTok, lo que miramos y lo que nos mira no son vidas reales, sino imágenes editadas, versiones cuidadosamente compuestas para producir efecto: consuelo, atracción, admiración. Lo íntimo se estetiza, se comparte, pero nunca se entrega.

En ese régimen, la compañía no es calor: es interfaz emocional, una promesa vacía de que podríamos ser acompañadxs si tan solo interactuáramos un poco más. Pero incluso esa promesa es frágil: se puede exorcizar con un clic, con un unfollow, con un bloqueo. Basta con eliminar el contacto para que desaparezca toda esa cercanía aparente, como si nunca hubiera existido. Se trata de un tener sin tener: amistades suspendidas que no cuidan, pero confirman. Es el consuelo de saberse

Aquí no hay necesariamente empatía entre sujetxs, sino un pacto emocional entre oyente y canción: un reconocimiento sin interlocución, una cercanía sin vínculo. Lo que importa no es tanto saber quién más escucha, sino saber que la canción existe. Que alguien, alguna vez, ya lo sintió. Ese saber, por mínimo que parezca, sostiene en los días donde no hay nadie más que sostenga.

Sin embargo, esta forma de consuelo también tiene sus límites. Porque el “no estar solo” que ofrece la música es real, pero no necesariamente transformador. Es un acompañamiento sin diálogo, sin reciprocidad, sin posibilidad de construir algo con otrxs. Se experimenta como refugio, pero puede operar también como una forma de soledad habitada con resignación: una forma de decir estoy mal, sin molestar, sin incomodar, sin pedir nada. Una emoción contenida que se canta para poder seguir, no para que alguien más responda. Esta forma de estar acompañadx sin implicación real es una característica del tiempo que habitamos, donde la soledad ya no es ausencia del otro y otra, sino ausencia de vínculo verdadero con lxs otrxs. Como afirma David Le Breton,

“Hoy la soledad no se vive en los márgenes, sino en medio del ruido de la hiperconexión, bajo el simulacro de la proximidad constante.” (2008:94).

En este paisaje afectivo, la compañía no desaparece, pero se vuelve hueca, sin densidad ni exigencia. El corrido tumbado aparece entonces como una forma de consuelo, sí, pero también como una estrategia para seguir siendo funcionales dentro de una cultura que permite sentir, siempre que no se exija compañía real.

En los grupos focales, lxs participantes profundizaron en esta función de apoyo emocional íntimo que encuentran en los corridos tumbados. En el grupo focal dos, uno de los jóvenes señaló que al escuchar sobre problemas y sufrimientos similares en las letras, siente que “hay más gente como yo, no soy el único.” Esta identificación no apela al reconocimiento visible o a la construcción de comunidad activa, sino a algo más discreto: la posibilidad de pensar que, aunque nadie lo diga, alguien más también se siente así. Es una forma de alivio que no depende del otro y otra como interlocutor, sino como presencia emocional implícita.

en la red, aunque el lazo que nos une a otrxs sea tan ligero como un trazo digital que puede borrarse sin ruido, sin duelo, sin memoria.

Este tipo de reconocimiento —alguien más también lo vive, alguien más también lo canta— permite que las emociones individuales no se sientan como fallas personales, sino como parte de una sensibilidad compartida. No hay diálogo, pero hay eco. No hay respuesta, pero hay comprensión proyectada. Otra joven lo expresó con claridad: “A veces cuando todo va mal, escuchar una canción así me hace sentir que alguien entiende.” No importa si quien canta está presente, si es real, si está cerca; lo que importa es que el sufrimiento ha sido dicho, puesto en palabras, convertido en ritmo. Eso basta para sostenerse un poco más.

Sin embargo, este tipo de consuelo también es frágil. Porque si bien permite resistir el aislamiento emocional, no necesariamente lo disuelve. La identificación funciona dentro de un régimen afectivo donde los sentimientos son validados, pero sin que eso derive en la creación de lazos reales, sostenibles o recíprocos. El corrido sostiene, pero no responde. Acompaña, pero no se involucra. El otro que “entiende” no está ahí, no tiene rostro, no puede tocarse. Es, una vez más, una forma de compañía espectral: eficaz en su efecto inmediato, pero limitada en su profundidad relacional.

Este es, quizá, uno de los rasgos más complejos del consuelo que ofrece esta música: la posibilidad de sentir comprensión sin exposición, sin riesgo, sin exigencia. Una empatía indirecta, que funciona como red afectiva amortiguadora, pero que también reafirma la idea de que el dolor debe vivirse a solas, aunque sea en compañía simbólica.

La conexión con el tema familiar y de las amistades también juega un papel central en la sensación de consuelo íntimo que lxs jóvenxs encuentran en los corridos tumbados y bélicos. En el grupo focal cuatro, un participante observó que en las canciones “siempre hablan de su familia, de su papá, de su mamá, y que siempre están presentes, estén muertos o vivos.” Esta presencia constante —real o simbólica— funciona como ancla afectiva, especialmente en contextos donde los vínculos familiares pueden ser conflictivos, interrumpidos o marcados por la ausencia. La familia en el corrido no aparece como institución normativa, sino como figura emocional, como eco que acompaña, como raíz que permanece, incluso en el desarraigo.

Esta resonancia refuerza no solo valores afectivos personales, sino una memoria emocional compartida, en la que la mención de la madre, del padre o del hogar tiene el poder de activar una

sensación de continuidad, pertenencia y sostén⁴⁶. Como plantea Marianne Hirsch en su trabajo sobre memoria postgeneracional,

“El recuerdo de figuras familiares no se limita a lo biográfico: opera como forma cultural de transmisión afectiva, que estabiliza la identidad frente a la ruptura,” (2008:110).

En los corridos, esa transmisión aparece no como historia oficial, sino como relato afectivo fragmentario, donde la madre puede ser una voz que cuida desde la muerte, y el padre un referente que, aunque ausente, continúa habitando el presente emocional del sujeto y sujeta.

De este modo, los corridos no solo narran luchas, traiciones o desafíos, sino que también recomponen vínculos emocionales que muchas veces están rotos o ausentes en la vida cotidiana. La mención constante de la familia en las letras funciona como recordatorio de que hay algo —una voz, un nombre, un recuerdo— que sigue acompañando. No se trata de reconstruir la figura familiar idealizada, sino de reafirmar una raíz afectiva en medio de un entorno que muchas veces empuja a la desafección. Así, la canción no solo consuela por lo que dice, sino por a quién trae de vuelta cuando lo dice.

Los testimonios de lxs entrevistadxs también reflejan cómo esta música crea una comunidad emocional discreta, pero intensamente sentida, donde el alivio no se da por la presencia real del otro y otra, sino por la certeza de que alguien más —en algún lugar— ha sentido lo mismo. Alejandra, por ejemplo, comentó que al escuchar canciones de desamor, siente que no está sola en sus experiencias, encontrando consuelo en el hecho de que otras personas han pasado por situaciones similares, aunque no las conozca, aunque no le respondan. Diego señaló que al escuchar corridos siente una especie de “compañía” lo cual enfatiza que la música le brinda una sensación de estar acompañado sin necesidad de contacto, sin tener que justificar su dolor, sin tener que explicarse.

⁴⁶ Cuando los corridos nombran a la madre, al padre, a “la jefita” o “al viejo”, no siempre lo hacen desde la nostalgia idealizada ni desde la alabanza directa. A menudo, esas figuras aparecen como presencia emocional persistente, incluso cuando están ausentes, muertas o rotas. Se convierten en raíces sonoras, en ecos que sostienen sin estar del todo, en memorias afectivas que no reparan lo perdido, pero al menos lo enuncian. En un mundo donde los vínculos son cada vez más interrumpidos —por la migración, la violencia, la muerte prematura o el abandono—, la mención de la familia en el corrido no afirma una estructura, sino una necesidad: saber que alguien nos acompañó, que hubo un lazo, aunque solo quede en la canción.

Quizás por eso, esa palabra —madre, padre— sigue resonando como amuleto: no porque garantice protección, sino porque invoca algo que tal vez se tuvo, se perdió o se desea todavía. Una lealtad más allá de la biografía, una raíz que no redime, pero consuela sin exigir que todo esté completo.

Valeria menciona que, al escuchar corridos en momentos de tristeza, le parece que “te entienden sin que tengas que explicar nada” lo que subraya el valor de la música como espacio de comprensión implícita, donde el lenguaje del dolor ya está dicho y no requiere traducción. En ese gesto de ser comprendido sin hablar, la música actúa como sostén silencioso, como refugio donde las emociones encuentran forma sin pedir permiso. Tania, por su parte, comenta que los corridos la “conectan con los sentimientos de otros” dándole un recordatorio de que sus emociones no son exclusivas ni incomprensibles, sino parte de una experiencia humana que, en la canción, se vuelve común.

En este grupo de oyentes, lxs jóvenxs descubren que los corridos tumbados son algo más que entretenimiento: son una red empática de baja intensidad, un lazo que no se toca, pero que reordena la soledad, que transforma el encierro emocional en una forma de estar acompañadx por presencias abstractas, sonoras, anteriores. Pero es importante no idealizar esta red. Su potencia está en la contención, no en la acción; en la validación, no en la transformación. Es una red que acoge, pero no organiza; que entiende, pero no responde; que acompaña, pero no interrumpe la lógica de tener que sobrevivir solx.

Y tal vez sea justamente eso lo que la hace tan poderosa en este tiempo: una voz que no exige, un vínculo que no pide reciprocidad, una soledad que se vuelve más habitable simplemente porque alguien más, alguna vez, también la cantó. Esa es la promesa modesta pero firme del corrido tumbado: no resolver, pero estar⁴⁷.

⁴⁷ A veces no se necesita una respuesta, sino una resonancia. Una voz que no cure, pero que diga “te creo, te escucho, yo también”. Como escribió Olga Orozco: “No era la soledad, era alguien que callaba conmigo.” En ese callar conjunto — aunque sea mediado por una canción— se afirma una forma de compañía que no redime, pero sostiene.

2.6. Nostalgia y conexión con las raíces

“Y los errores del pasado-
me hicieron ver en dónde estoy,
y a dónde voy, también quién soy;
salí cabrón, hoy soy de acción.”
“Abriendo el camino”, Natanael Cano

Finalmente, los corridos tumbados y bélicos representan para muchxs jóvenxs una forma de retorno simbólico: una conexión afectiva con sus raíces culturales y familiares que no es arqueológica ni necesariamente consciente, sino sensorial, evocativa, corporal. En las respuestas a preguntas sobre el valor emocional de los corridos, un número significativo de encuestadxs expresó que esta música les evoca a sus familias, a sus territorios de origen, a ciertas formas de estar en el mundo que parecieran haberse desdibujado. Uno de los participantes explicó que escuchar corridos le hace “recordar a mis abuelos y las historias que contaban” señalando que el vínculo con la canción no se agota en el presente, sino que despliega una memoria afectiva que excede lo individual.

Esta nostalgia no es melancolía pasiva. Es una forma de hacer presente lo que no está, de activar la continuidad en medio de la fragmentación. En contextos marcados por la movilidad, la migración, la pérdida del arraigo comunitario o la urbanización de las sensibilidades rurales, el corrido opera como una tecnología de memoria afectiva, un hilo que sutura simbólicamente las brechas entre lo que se fue, lo que no se dijo, y lo que aún late en la historia íntima de cada oyente.

Sin embargo, esta evocación también tiene bordes. Lo que se recupera a través de la música no siempre es el pasado real, sino una representación emocionalmente disponible del pasado: la familia idealizada, el campo como símbolo de pureza, el “antes” como lugar de respeto, lucha y pertenencia. Es un tipo de pasado estilizado, que puede emocionar y sostener, pero también eludir las tensiones, violencias y silencios que atraviesan toda memoria. Como advierte Paul Ricoeur (2000),

“Toda evocación del pasado implica un acto de selección: se recuerda lo que puede ser narrado, y se silencia lo que perturba la armonía del relato.” (2000:118).

Así, los corridos tumbados no solo actualizan una sensibilidad juvenil: reensamblan restos culturales y afectivos del pasado para darles una forma musicalmente habitable en el presente. Ese gesto puede ser profundamente significativo para quienes han crecido lejos del lugar donde nacieron sus abuelxs,

donde su lengua cambió, o donde el territorio fue reemplazado por la ciudad. Pero también puede operar como una estética de la raíz, una nostalgia digerible, emocionalmente útil, pero políticamente neutralizada.

¿En qué sentido neutralizada? En que el pasado evocado no es interrogado, ni desarmado, ni comprendido en su complejidad estructural, sino transformado en una escena emocional lista para ser sentida. El corrido puede hablar de pobreza, de migración, de abandono o de duelo, pero lo hace como si todo eso ya hubiera sido superado, como si no hiciera falta discernir cómo y por qué ocurrió. Lo que se canta es la sobrevivencia, no la pregunta por lo que costó sobrevivir. En lugar de memoria crítica, se activa una memoria emocional estetizada, que consuela y fortalece, pero que no necesariamente permite comprender el daño, sus causas, ni sus repeticiones.

Como resultado, el corrido se convierte en una puerta al pasado sin exigencia de comprensión histórica. Se entra a él con emoción, no con análisis. Y aunque ese recorrido puede ofrecer calor, pertenencia, raíz, también puede convertirse en un modo de sostener una imagen reconfortante del ayer, sin revisarlo, sin deconstruirlo, sin confrontarlo. Así, la violencia puede aparecer como una etapa “ya vivida”; la carencia, como parte del orgullo de haber resistido; el desarraigo, como algo que simplemente pasó. Se recuerda, pero no se elabora. Se canta, pero no se interroga.

En este punto, la música no sólo sirve de ancla afectiva: se convierte en una tecnología emocional de supervivencia que organiza el pasado como material sensible para el presente, pero sin desestabilizar el relato que mantiene ese pasado intacto, sin procesar, sin politizar. Y en ese gesto, lo que se honra también puede ser lo que se oculta.

Este sentimiento de pertenencia también se manifestó con fuerza en los grupos focales. En el grupo focal dos, un participante mencionó a Ariel Camacho como una figura central en su experiencia musical y afectiva, afirmando que escuchar sus canciones y otras del género “es como estar en casa con mi familia.” Esta conexión no remite solo a la convivencia familiar literal, sino a una sensación de arraigo emocional que la música reactiva: una atmósfera, un tono, un recuerdo que permite a lxs jóvenxs habitar simbólicamente un espacio afectivo que tal vez ya no está, o que existe solo fragmentado. Los corridos no son únicamente canciones; son lugares posibles donde lo íntimo y lo cultural se trenzan, donde el yo encuentra refugio en una identidad heredada que resuena, incluso si no fue plenamente vivida.

En el grupo focal cuatro, otro joven reforzó esta conexión afectiva y aspiracional al evocar la figura ya fallecida de Ariel Camacho como una inspiración personal: “Yo quería ser como ese vato... me compré una guitarra como esa.” Aquí la música no solo actúa como evocación: se convierte en modelo, en proyección, en deseo de continuidad. No se trata simplemente de admirar a un artista, sino de encarnar un estilo de vida, una sensibilidad, una historia que se siente propia. En ese gesto —el de comprar una guitarra similar, el de querer parecerse al cantante— se activa una forma de transmisión cultural no institucionalizada, una herencia afectiva que se transmite más por emoción que por enseñanza directa.

Este tipo de identificación muestra que los corridos tumbados funcionan como dispositivos de legado afectivo, donde la tradición no se transmite como herencia cerrada, sino como relato emocional que se reinterpreta y se actualiza desde quienes la escuchan. Lo cultural, en este contexto, no se repite mecánicamente, sino que se habita a través del sentir: se recuerda lo que se puede cantar, se honra lo que se puede narrar sin desbordar. La tradición no es aquí un archivo, sino un pulso: algo que se respira, que se afina, que se hace propio en medio de la intemperie identitaria. Es una manera de decir “yo también soy parte de esto”, aunque el “esto” esté siempre en reconstrucción parcial.

Sin embargo, esa reactivación emocional del legado también tiene límites. Porque la historia que se recupera es selectiva, funcional, afectivamente aceptable. Lo que se vuelve canción es aquello que puede ser sentido sin incomodar, recordado sin incompletar, celebrado sin interrogar. Se reactiva la raíz, sí, pero sin escarbar sus fracturas, sin revisar sus omisiones. Como advierte Michel de Certeau (1990),

“La producción cultural cotidiana no reescribe el pasado desde el vacío, sino desde un campo ya condicionado por lo decible, por lo que ha sido legitimado para ser narrado.” (1990:47).

En ese sentido, la tradición cantada en los corridos no es necesariamente el pasado vivido, sino el pasado permitible: lo que puede circular como identidad sin necesidad de ser deconstruido.

Esto implica que el “orgullo de pertenecer” puede convivir con una despolitización de las heridas⁴⁸ que sostienen esa pertenencia, con una estetización de las dificultades que fueron reales, pero que

⁴⁸ No toda herida debe ser cantada sin temblor. En el afán de narrar el pasado con emoción, muchas veces se lo vacía de conflicto, se lo viste con nostalgia, se lo acomoda en el molde de la superación. Pero hay memorias que no caben en ese molde, dolores que no pueden ser estetizados sin que su sentido político se pierda. Despolitizar una herida es hacerla consumible sin confrontarla, repetirla en clave melódica sin nombrar sus causas. En contextos marcados por violencias

ahora son cantadas como historia superada, como épica emocional, no como estructura repetida. Lo que no se dice —la violencia que no se nombra, la exclusión que no se tematiza, el racismo o el machismo naturalizado— queda fuera del repertorio afectivo, aunque esté incrustado en las vidas que esos mismos corridos dicen representar.

Así, la tradición que se recupera en los corridos no es falsa, pero sí está curada: es una forma de memoria emocionalmente disponible, lista para ser sentida, pero no siempre lista para ser pensada. En eso reside su potencia cultural y su ambigüedad política.

Ariel Camacho, en este contexto, no es solo un ícono musical, sino un símbolo afectivo de continuidad, una figura que condensa pasado, emoción y proyección de identidad juvenil. Su recuerdo no moviliza una politización del pasado, pero sí ofrece un espejo cultural donde verse sin desarraigo, donde el orgullo no requiere discurso, sino melodía. Escuchar su música es una forma de recuperar el hilo de una pertenencia que parecía suelta, una manera de decir: yo también vengo de ahí, incluso si ese “ahí” ya no existe o nunca fue claro.

En las entrevistas, varixs jóvenxs profundizaron sobre este lazo íntimo y emocional con su historia familiar a través de la música. Fernando, por ejemplo, describe cómo los corridos le recuerdan a su abuelo, quien le enseñó a tocar el acordeón. “Mi abuelito tocaba puro de eso, narcocorridos y nortño” comparte, señalando que para él estos subgéneros no son una moda ni un descubrimiento reciente, sino parte de una genealogía afectiva: “Es algo que siempre ha estado ahí.” En esta afirmación no hay pretensión de conocimiento académico ni conciencia explícita de la tradición; lo que hay es una memoria encarnada, un aprendizaje que se dio en el cuerpo, en el oído, en la repetición doméstica de un gesto musical que unía generaciones.

estructurales —el feminicidio, la desaparición, la impunidad, la pobreza heredada—, cantar la raíz sin decir lo que la quebró es otra forma de silencio.

Lo advirtió con fuerza Susana Chávez, poetisa de Ciudad Juárez (asesinada por nombrar en voz alta el dolor), quien escribió: “Nos sembraron miedo... / Nos brotaron alas rotas.” En su verso no hay reconciliación, no hay promesa de redención. Hay una verdad dicha desde el cuerpo y cuerpa: que el dolor también tiene genealogía, y que no toda emoción debe ser pacificada para que sea válida. Susana Chávez no escribió para consolar, sino para que la herida ardiera con nombre propio. Su palabra no es recuerdo: es denuncia que no acepta ser suavizada.

Traer su voz aquí es también un gesto de memoria política: para recordar que no todo pasado se puede cantar, que no toda raíz es consuelo, y que algunas presencias, si no se nombran con su historia completa, se convierten en sombra decorativa. Y las sombras, sabemos, no sanan: ocultan.

Más que un legado cultural en abstracto, los corridos aquí se configuran como presencia cotidiana, como parte del mobiliario afectivo del hogar. La música se oye, pero también se hereda. Eduardo refuerza esta idea al afirmar que “la música es nuestra vida, la base,” sugiriendo que los corridos tienen un significado multigeneracional: no sólo dicen quiénes son, sino de dónde vienen y cómo se han sentido en el mundo a lo largo del tiempo. En estas voces, lo sonoro es más que acompañamiento: es forma de arraigo, forma de pertenencia que no se basa en el discurso explícito, sino en la continuidad del afecto vivido a través del sonido.

Pero esta transmisión también tiene sus silencios. Porque en esa frase —“mi abuelito tocaba puro de eso”— no se encierra sólo un recuerdo entrañable, sino también una historia afectiva que quizás nunca fue narrada en palabras, pero que se filtró por completo en el cuerpo, en los gestos, en la forma de relacionarse con el mundo. Lo que se transmite no es solo música: es también una sensibilidad—una ética de la dureza, del aguante, del respeto entendido como jerarquía, como lealtad que a veces no deja espacio para el cuestionamiento. Y eso puede ser profundamente significativo, incluso sostener una identidad, pero también puede fijar un marco que no se toca, que no se nombra, que no se interroga.

Porque lo que se hereda en silencio no sólo se conserva: también se normaliza. Se vuelve paisaje. Se convierte en costumbre emocional que no sabe decirse, pero que actúa, que forma subjetividades sin que estas tengan herramientas para discernir qué están repitiendo. En ese gesto de recordar al abuelo tocando el acordeón hay ternura, sí, pero también la posibilidad de que se perpetúe un mundo donde la dureza es virtud, donde el sufrimiento se calla, donde el sacrificio es destino. Lo que no se cuenta se naturaliza, y lo que se naturaliza se defiende como “así ha sido siempre”.

En este sentido, la música que parece simplemente unir generaciones también puede cristalizar códigos afectivos que limitan lo vivible: una idea del orgullo que no deja lugar a la fragilidad, una idea del respeto que excluye la disidencia, una idea del sacrificio que impide preguntarse si era necesario. Se hereda lo que nos sostuvo, pero también lo que nos sujetó. Y si esa herencia no se problematiza, se repite. Y si se repite sin pensar, se vuelve norma, incluso cuando ya no sirve.

En este contexto, los corridos tumbados y bélicos reactivan esa cadena emocional, pero lo hacen en clave contemporánea: una relectura estética de una herencia que mezcla ternura y dureza, familia y calle, arraigo y movimiento. El resultado es una tradición afectiva que se siente como verdad, aunque esté llena de omisiones; que sostiene, aunque a veces no permita preguntar; que une, aunque no siempre permita transformar.

Alejandra, aunque inicialmente menciona un mero “gusto por el ritmo,” termina reconociendo que el corrido también forma parte de su herencia familiar, un vínculo afectivo que, aunque quizás no fue nombrado como tal, la conecta con una raíz emocional que sigue viva en su escucha. En su testimonio se revela cómo el gusto musical no es sólo una cuestión estética, sino también una forma encarnada de pertenencia, una manera de seguir ligada a lo que la formó sin tener que explicarlo todo. Elías, por su parte, observa en los corridos un respeto por la historia de vida de quienes los interpretan: “se basan en sus experiencias... tal vez ya lo han vivido, lo han visto.” Esta percepción revela algo más profundo que la identificación: el reconocimiento del corrido como testimonio, como archivo sensible donde se conserva lo vivido, lo oído, lo sufrido.

En estos gestos, el corrido no se presenta solo como entretenimiento o desahogo, sino como puente generacional, como herramienta afectiva que sutura silenciosamente la distancia entre pasado y presente. Lo que se hereda no es una lección explícita, sino una textura del mundo, una manera de sentir el orgullo, la pérdida, la pertenencia, que se transmite menos por palabras que por vibración. Escuchar corridos, en este sentido, no es solo una práctica cultural, sino un rito íntimo de reconocimiento, una forma de decir: yo también vengo de ahí, incluso cuando ese “ahí” no tenga forma clara, ni nombre, ni coordenadas precisas.

Pero este puente entre generaciones también deja preguntas abiertas. ¿Qué parte de esa historia se está recordando y cuál se está dejando fuera? ¿Qué se reproduce sin revisar, qué se calla mientras se canta? Porque así como los corridos reactivan memorias y afectos, también pueden reforzar narrativas que no han sido interrogadas, que se conservan por costumbre más que por conciencia. La raíz que da sombra también puede impedir ver otras luces.

Y sin embargo, para muchxs jóvenxs, el corrido tumbado y bélico sigue siendo una forma de regresar sin retroceder: una melodía que los abraza cuando la historia familiar se ha fragmentado, cuando el territorio se ha perdido, cuando las palabras ya no alcanzan. Esa es, quizá, su mayor potencia: que en medio del ruido, todavía hay algo que suena como casa. Y aunque esa casa no sea idéntica a la que se dejó —aunque tenga paredes nuevas, techos rotos o habitaciones vacías—, escucharla volver a través de una canción es también una manera de no soltarla del todo, de aferrarse al eco de una pertenencia que, aunque quebrada, aún vibra con fuerza.

En Siempre Clave, T3R Elemento y Clave 702 cantan al duelo con una mezcla de dureza y ternura:

Ha pasado tiempo y sigue pesando su ausencia;
se forjaba un gallo, montaba a caballo,
Frisian era el cuaco que lo han visto bailando;
gusto pa' las armas, cortas, también largas,
R-15, 9, simplemente una guitarra.
Les dejé muchos recuerdos, no me vayan a olvidar.

En estos versos se condensa una forma de memoria afectiva en clave bélica: la muerte no se elabora, se canta; la violencia no se explica, se representa con orgullo; el recuerdo no se cuestiona, se transforma en estilo. Lo perdido no se convierte en duelo colectivo, sino en melodía que afirma una identidad incluso en el vacío. Es en este gesto, a la vez hermoso y tenso, donde se revela la ambivalencia del corrido: no solo dice lo que fue, sino también lo que no se puede dejar de ser.

En su dimensión nostálgica, los corridos tumbados y bélicos no solo son música: son archivo emocional vivo, hilo sensible que enlaza generaciones, territorios, historias, incluso cuando esas historias estén fragmentadas o envueltas en silencios no dichos. Para muchxs jóvenxs, escuchar corridos es una forma de honrar sin tener que entenderlo todo, de volver sin la obligación de reconstruir el camino. Esa es su fuerza: devuelven pertenencia cuando lo familiar ha sido roto, cuando el linaje ha sido interrumpido, cuando lo que queda del pasado es apenas un eco que resiste en una melodía.

Pero ese eco —aunque poderoso— también puede ser un cerco. Porque lo que se hereda a través del corrido no siempre se interroga. Lo que emociona no necesariamente se problematiza. Lo que consuela no siempre transforma. Las raíces⁴⁹ que se celebran pueden estar hechas también de violencias no nombradas, de ausencias que se estilizan, de pasados que se repiten sin ser comprendidos. En esta música hay memoria, sí, pero muchas veces sin elaboración crítica; hay identidad, pero a menudo sin conciencia de sus fisuras.

Y aun así, no se puede negar su potencia: cuando todo parece derrumbarse, la canción todavía suena. Y aunque no explique, aunque no salve, aunque no cuestione, sigue ahí, como una forma de no olvidar

⁴⁹ Toda raíz es también sombra. Lo que se hereda como abrigo puede ser, a veces, también lo que impide el movimiento. No toda pertenencia es cómoda: hay lealtades que sostienen, pero que también silencian; hay afectos que se nombran como orgullo, pero que cobijan estructuras que nunca se interrogan. Como escribió Gioconda Belli: “Vengo de un pueblo que se niega a olvidar / y por eso me duele cada historia repetida.” Tal vez lo radical no sea solo volver a la raíz, sino volver con preguntas, con oídos nuevos, con la voluntad de desenterrar no solo lo que consuela, sino también lo que fue enterrado para que no doliera tanto.

que venimos de algo que todavía vibra en el cuerpo. Esa vibración, incluso sin discurso, también es resistencia —aunque sea íntima, aunque sea ambigua, aunque no lo sepa del todo.

2.7. CONCLUSIÓN

“Mami, ya vente conmigo y no lo pienses tanto,
manda a la verga ya a ese vato;
Y qué si nos vamos un rato, te voy a tener;
diez de diez, y aunque si quiere, se hace su retrato,
me tiene aquí, nomás pensando.”
“Conmigo”, Chino Pacas

Los corridos tumbados y bélicos no son únicamente una expresión musical emergente: son, ante todo, tecnologías sensibles de gestión emocional en un contexto donde el dolor debe rentabilizarse, la tristeza administrarse, y la soledad volverse soportable a través de consumo estilizado. Lo que para muchxs jóvenxs comienza como gusto o identificación sonora se convierte en una práctica emocional compleja, donde cantar lo que duele o lo que se desea es una forma de mantenerse a flote, sin desbordarse, dentro de los marcos permitidos del sentir.

A lo largo de este capítulo, ha quedado claro que estos géneros configuran un paisaje afectivo funcional al orden contemporáneo, donde las emociones —lejos de ser libres— son encauzadas, moduladas y contenidas para no interrumpir la productividad subjetiva. La tristeza se canta, sí, pero con estilo. La rabia aparece, pero sin desobedecer. El orgullo se despliega, pero dentro de la estética del rendimiento. Como advierte Sayak Valencia (2010), lo social contemporáneo se compone de sujetxs encapsuladx en sí mismxs, que comparten un tiempo y un espacio desde dentro de una cultura del hiperconsumo, donde incluso el afecto ha sido convertido en mercancía. En los corridos tumbado-bélicos, cada emoción parece tener ya asignada su mercancía: la tristeza con tequila o whisky; la euforia con perico y un cuerno de chivo; la nostalgia con una guitarra triste y un atuendo Dior. La emoción no se vive sola: se consume en compañía de otros objetos, de otras prácticas, de una estética perfectamente reconocible y rentable. El sentimiento, lejos de ser una vivencia interior intransferible, se convierte en un paquete afectivo de mercado. Se puede vestir, beber, fumar, fotografiar, replicar, postear, subir al Instagram.

La tristeza, por ejemplo, no aparece en soledad. Llega acompañada de hieleras, botellas caras, atardeceres en stories y cuerpos tatuados que “ya no sienten.” La euforia —ligada muchas veces a la fiesta, la violencia o la adrenalina— remite directamente al perico, al vaso rojo, al corrido que suena en alto volumen como soundtrack de una virilidad hipertensa. Y la nostalgia, aun cuando parece más suave, más íntima, no está exenta de mercancía: el sombrero, la chamarra de piel, la pick-up, el atuendo Fendi, la cadena de oro que dice “vengo de abajo, pero mírame ahora”.

Cada emoción, entonces, no solo es vendible por sí misma, sino que remite a otras mercancías, a otros códigos que refuerzan su legitimidad simbólica. No basta con sentir: hay que vestir el sentimiento, demostrar que se siente con estilo, que se ha sobrevivido con marcas, con consumo, con un performance afectivo que dice dolor sin amenazar al sistema que lo produjo. El corrido no solo habilita la emoción: la organiza como escena completa, donde cada gesto tiene su accesorio, cada verso su botella, cada silencio su trago.

Y en ese encuadre —estético, afectivo, comercial— todo está ya organizado, digerido, vendido. Nada se escapa fácilmente. Lo que no se puede convertir en contenido, en estética compartible, en mercancía simbólica... simplemente no circula. No emociona. No se canta.

Lo que lxs jóvenxs nos han mostrado en sus testimonios es que la música no solo representa sus emociones: las ordena, las habilita y también las limita. En los corridos encuentran consuelo, sí, pero también una pedagogía silenciosa de cómo debe sentirse, cómo debe narrarse lo que duele, lo que pesa, lo que se desea y en su caso que debe comprarse. Se permite llorar, pero sin desarmarse. Se permite extrañar, pero sin que eso cuestione lo que ha sido perdido. Lo que no entra en ese marco —la rabia política, la desolación estructural, la injusticia no cantable— queda fuera del repertorio emocional disponible.

La conexión con las raíces, tan intensamente evocada, funciona como una reappropriación afectiva de lo heredado, pero también como una recuperación simbólica sin elaboración crítica. Se canta al abuelo, a la familia, al pasado, pero sin interrogar qué silencios contiene esa memoria. Se honra lo que se recuerda, pero también se normaliza lo que nunca se dijo. Así, los corridos tumbado-bélicos funcionan como archivo emocional y, a la vez, como filtro de la historia afectiva: ofrecen raíces, pero sin tierra removida.

Y sin embargo, sería un error leer todo esto solo como síntoma de alienación o pasividad. Porque en esa escucha intensa, en esa letra que toca el pecho, también hay agencia, también hay supervivencia,

también hay construcción de sentido en medio del caos. La música no salva, pero acompaña. No emancipa del todo, pero abre un espacio habitable para el temblor, para lo que no tiene nombre aún, pero ya se canta. Eso no debe despreciarse.

Los corridos tumbados y bélicos son, entonces, el relato multivocal de una generación que siente profundamente, pero que también habita estructuras emocionales previamente codificadas, encapsuladas en la lógica del consumo, del rendimiento y de la estetización del dolor. Son consuelo, pero también contención; espejo, pero también molde; archivo de lo vivido, pero también repetición de lo que no se ha podido decir de otro modo.

Y tal vez, en ese borde entre la emoción vivida y la emoción aprendida, entre la herida real y su versión cantable, esté la grieta desde donde algo nuevo —más libre, más colectivo, más tembloroso— pueda alguna vez comenzar a sonar.

3. “ME ENAMORAN LOS BILLETES Y LOS TENIS JORDAN”⁵⁰: EL CONSUMO

“Me prendo un Backpack Boyz, en la Suburban blanca y al gobierno burlo,
de chamarrita Paz, y los lentes son Prada, porque el que puede, puede.”
“Igualito a mi apá”, Fuerza Regida y Peso Pluma

“Portando Versace y un gallo para quemar, un Marlboro de los rojos nomás para tronar,
y así en Mazatlán o en el malecón pasear.”
“Dirán de mí”, Natanael Cano y Tito Torbellino Jr.

Los cantares tumbados y bélicos retumban ufanándose del gran despilfarro material que afirman —y a menudo muestran— llevar a cabo. Sin importar absolutamente nada, en múltiples letras proclaman: “hay que gastar, para eso está el dinero, ya últimamente como lo que quiero, con varios tratos en el extranjero, y se lo mandamos de diciembre a enero...”, como canta el Chino Pacas en *En corto*, colaboración con Natanael Cano, donde la referencia al acto de alimentarse sobrepasa la mera necesidad.

El consumo desmesurado, dentro del estilo de vida bélico y tumbado, se erige como el acto teleológico por excelencia. Consumir, en el ideario de estos corridos, adquiere dimensiones catastróficas: no solo se ningunea la brutal explotación de la fuerza de trabajo humana o el arrasamiento de los bienes naturales necesarios para sostener la producción, sino que se transforma al ser en un *homo consumericus* hipertrofiado. Canta Junior H en Jordan: “Cadenas gruesas las que ando comprando, llenando el hueco que siento por dentro, entre placeres se la lleva el viejo...”.

Las grandes preguntas metafísicas — ¿existe una realidad objetiva independiente de nuestra percepción?, ¿por qué hay algo en lugar de nada?, ¿cuál es el sentido de la vida?, ¿tenemos libre albedrío?, ¿qué nos hace ser quiénes somos?, ¿hay vida después de la muerte?— son “llenadas” simbólicamente mediante el consumo exacerbado. En esta lógica, los, las y les otros desaparecen; todo tiende a lo igual. Una positividad abrumadora expulsa lo distinto. Aquellxs que no cuadran con las fórmulas consumistas son menos que nada.

⁵⁰ Verso de la canción “Marca diablo” de Oscar Maydon.

Escribe Byung-Chul Han:

“Los tiempos en los que existía el otro se han ido. El otro como misterio, el otro como seducción, el otro como eros, el otro como deseo, el otro como infierno, el otro como dolor va desapareciendo. Hoy, la negatividad del otro deja paso a la positividad de lo igual. La proliferación de lo igual es lo que constituye las alteraciones patológicas de las que está aquejado el cuerpo social. Lo que enferma no es la retirada ni la prohibición, sino el exceso de comunicación y de consumo; no es la represión, ni la negación, sino la permisividad y la afirmación. El signo patológico de los tiempos actuales no es la represión, es la depresión. La presión destructiva no viene del otro, proviene del interior.” (2017:9).

No se permite que del interior surjan “huecos”: comprando se llenan. Así, lxs otrxs se esfuman y se transforma lo que para Emmanuel Lévinas constituye la medida misma de nuestra humanidad: el rostro del otro y otra. En la diferencia con lxs demás nace la posibilidad del encuentro y del enriquecimiento mutuo. Pero en el imperio del consumo compulsivo, el otro y otra son apenas un espejo con quien compararse, un rival en la carrera por igualar y superar, en una constante presión que genera ansiedad y aislamiento.

Según un estudio realizado por el *Young Health Movement* y la *Royal Society for Public Health*, Instagram es considerada la red social más perjudicial para la salud mental de las y los jóvenes, seguida de Snapchat. Los estudios muestran que las redes sociales contribuyen significativamente a la ansiedad, la depresión y la baja autoestima, en parte debido a la comparación social constante y a la presión por presentar una imagen “perfecta”⁵¹.

Las redes sociales son, además, un motor clave de la cultura del consumo: es ahí donde constantemente se presentan imágenes idealizadas de posesiones, estilos de vida y experiencias, lo que aumenta la presión por tener y mostrar. Bajo este régimen de exposición permanente, no se vive tanto como se representa que se vive, y es en esa performatividad de la abundancia donde se vacía el sentido y se intensifica el vacío.

En su cuenta oficial de Instagram, Peso Pluma suma más de 15 millones de seguidorxs y, en las 62 publicaciones que mantiene activas (al menos hasta abril de 2025), exhibe un estilo de vida lujoso: fotografías de autos de alta gama, tenis exclusivos, ropa de diseñador, bebidas costosas, mujeres y fajos

51 Royal Society for Public Health (RSPH) – Informe sobre redes sociales y salud mental juvenil Royal Society for Public Health (2017). #StatusOfMind: Social media and young people’s mental health and wellbeing. Londres: RSPH. Recuperado de <https://www.rsph.org.uk/our-work/campaigns/status-of-mind.html>

de dinero en efectivo cayendo como lluvia. Los corridistas tumbados y bélicos promueven, sin ambages y con despliegue violento, un estilo de vida turboconsumista que responde fielmente a la expectativa elemental de cualquier lógica capitalista: que le compren.

En este gran mall-mundo, los corridos tumbados y bélicos se erigen como promotores fervientes de la cultura del consumo: son marcas en sí mismos y vendedores profesionales. Peso Pluma, por ejemplo, participó en el proyecto Gallery Session de Amazon Music en una calle de Madrid, donde interpretó una canción desde el interior de un aparador de cristal. Esta imagen —artista como producto en vitrina— representa con crudeza lo que son para la economía capitalista: mercancías.

Pero no se trata de mercancías comunes. Estas figuras no solo permiten la realización de la plusvalía al ser vendidas o reproducidas, sino que actúan como eficaces dispositivos de marketing multisensorial. Combinan estrategias tradicionales, virtuales y performativas mediante la creación de personajes-artistas cuya vida entera se transforma en una marca viva, en perpetuo comercial. En su ya clásico *No logo*, la periodista canadiense Naomi Klein argumenta que las marcas han traspasado el ámbito de los productos para volverse parte integral de la identidad de las personas. No se trata simplemente de adquirir un objeto, sino de asumir una estética de vida. Las personas no solo compran, se convierten también en promotorxs de marca o aspiran a ser una. Escribe Klein:

“La ‘marca’, en este sentido, se ha convertido en mucho más que un logotipo o un nombre; representa un conjunto de valores, una filosofía, una forma de vida. Las marcas no solo venden productos, venden una identidad.” (2014:21).

Siguiendo esta lógica, los corridistas tumbados y bélicos diseñan y gestionan su imagen como marcas-persona, vendiendo aspiraciones, valores, sueños, estilos de vida y subjetivaciones. No solo son cantantes: son productos de sí mismos.

Por otro lado, la constante exhibición de mercancías suntuosas —automóviles Mercedes-Benz, champagne Dom Pérignon, zapatos Christian Louboutin, ropa Givenchy, entre muchas otras— resulta doblemente perversa en un país como México, donde el salario mínimo general vigente desde el 1° de enero de 2024 es de 248.93 pesos diarios. Una camiseta básica de Prada cuesta más de 7 mil pesos, es decir, casi un mes de salario mínimo, suponiendo que no se tuviera que gastar en alimento, transporte o renta. Ante esta imposibilidad, muchxs optan por la imitación y la piratería. Si bien en apariencia estas prácticas podrían perjudicar a las marcas originales, también pueden representar una

“pérdida calculada”, útil para mantener latente el deseo aspiracional hacia el consumo⁵². El y la sujetx enajenadx por la lógica del mercado continúa deseando lo inalcanzable, soñando con el día en que — si se “esfuerza lo suficiente”— podrá por fin consumir lo auténtico.

La exhibición que los artistas hacen de marcas de lujo refuerza así una tergiversación del concepto de libertad. El "mundo libre", defendido por la maquinaria bélica estadounidense, se traduce en la libertad de consumo o al menos de desear consumir. Angustiar la existencia con ese deseo permanente es, entonces, encarcelarla. Lo advierte Byung-Chul Han:

“La libertad de la que hace gala el neoliberalismo es propaganda. Lo global acapara hoy para sí incluso valores universales. Así, incluso se explota la libertad. Uno se explota voluntariamente a sí mismo figurándose que se está realizando. Lo que maximiza la productividad y la eficiencia no es la opresión de la libertad, sino su explotación. Esa es la páfida lógica fundamental del neoliberalismo.” (2017:30).

En suma, la gala que hacen los corridos bélicos y tumbados de un estilo de vida dispendioso e hiperindividualista alimenta la llama de las aspiraciones y los deseos hacia esa cultura depredadora del turboconsumo. Una cultura que ignora deliberadamente el sudor y la sangre humana vertidos en la producción de muchas de las mercancías que exhibe, así como el desastre ecológico provocado por la extracción de materias primas necesarias para elaborarlas. La propaganda comercial que promueven estos subgéneros —como ya se ha señalado— es, en efecto, catastrófica.

En el teatro griego, la catástrofe (καταστροφή)⁵³ designaba específicamente el desenlace trágico de una obra: el punto culminante en que la fortuna de la o el protagonista se invertía, dando paso a su ruina o muerte. En esa clave, el corrido bélico y tumbado representa lo que, en términos de la tragedia

52 Aunque suele señalarse a la piratería como un problema económico o moral, su función dentro del sistema capitalista es más ambigua. La circulación masiva de imitaciones no necesariamente debilita a las marcas originales, sino que puede mantener vivo el deseo de consumo aspiracional en quienes no tienen acceso económico al producto auténtico. La copia opera entonces como un "anzuelo simbólico": democratiza el uso aparente de ciertos símbolos de estatus sin comprometer del todo su exclusividad, al tiempo que perpetúa la lógica del consumo y la subordinación identitaria a los signos del capital. En este sentido, la piratería no subvierte el sistema; lo oxigena.

53 En la tragedia griega clásica, la catástrofe (καταστροφή) designa el momento final del drama, cuando ocurre el giro decisivo que conduce a la ruina, el sufrimiento o la muerte del protagonista. No se trata simplemente de un desenlace, sino del punto culminante en el que se desmorona el orden moral y existencial del héroe o la heroína. Es, en términos aristotélicos, el momento en que se produce el reconocimiento (anagnórisis) o la inversión de fortuna (peripeteia), desembocando en el pathos trágico. Véase: Aristóteles. (2013). *Poética* (trad. Valentí Gómez-Oliver). Gredos.

clásica, sería el momento de mayor intensidad dramática: la exaltación de la fortuna personal — expresada en dinero, poder y prestigio— que precipita, sin embargo, la ruina humana y planetaria.

Las y los jóvenes con quienes se convivió y dialogó asumen el consumo capitalista⁵⁴ como un hecho inevitable, lo cual resulta comprensible en una circunstancia donde hegemonizan las ideas de la compra y la venta como único *modus vivendi* posible. No obstante, pese al cercamiento epistémico que impone como únicos saberes válidos aquellos que conducen a la acumulación monetaria y al consumo compulsivo, en el sentipensar de las y los jóvenes emergen vetas de cuestionamiento y crítica. Si bien no con la contundencia y profundidad que suscita el tema del narcotráfico —más brutal e impactante—, también frente al pregón del hiperconsumo tumbado y bélico se vislumbran resquicios de lucidez, disonancia y resistencia.

54 Se entiende aquí por consumo capitalista una forma de adquisición de bienes y servicios que trasciende la mera satisfacción de necesidades fundamentales, estructurada por la lógica expansiva del capitalismo. A diferencia del consumo necesario —vinculado a la alimentación, la vivienda o el cuidado de la salud—, este tipo de consumo está impulsado por la producción de deseos artificiales, la búsqueda de estatus, la publicidad, la moda y la obsolescencia programada. Como han argumentado Thorstein Veblen (1899) con su noción de consumo conspicuo, y Jean Baudrillard (1970) desde una crítica a la economía política del signo, el sistema capitalista moldea las necesidades percibidas y promueve un ciclo de consumo infinito, que desconoce los límites ecológicos y socava los vínculos comunitarios. Esta distinción permite analizar críticamente cómo el deseo de consumir deviene fuerza estructurante del sujeto y sujeta modernx.

3.1. “Carros deportivos en mi colección, minimis, bazucas y kalashnikovs”: Aspiraciones materiales, lujos y la cultura del consumo

“Ahí me vieron pasar en un Rubicón, suman los cryptos y bajo control...”

“RUBICON”, Peso Pluma

El andar tumbado y bélico es ostentoso: llama la atención —para bien o para mal— dondequiera que haga presencia. Marca una clara distinción entre quienes transitan la vida con cautela y quienes lo hacen con arrojo, sin escatimar en gastos ni en ánimos para el enfrentamiento armado, que asumen portando mercancías lujosas. “Esperando la orden del señor, cumplo la misión, ropa deportiva o de diseñador, en modo campaña como un marinón, y si toca fiesta, hacemos un fiestón, cuido mi sector, Tacomas blindadas bien rugen el motor, las doble rodado traen el cincuentón, y mis enemigos me tienen pavor...”, afirman Peso Pluma y Raúl Vega en la canción *“El Belicón”*. Esta mezcla narrativa conjuga menciones a armas de alto calibre, autos de lujo, ropa de diseñador, sustancias psicotrópicas y fiestas como momento de éxtasis, que permite sentir intensamente los placeres de la vida arremangada⁵⁵.

Para muchxs jóvenxs, “su estilo de vida es de... excesos, prácticamente sin limitaciones de lo que puedan hacer y comprar”, como lo sentencia un estudiante del segundo grupo focal, emocionado, secundado por otro que repara en las marcas que ostentan: “Hablan de Balenciaga, o sea, esa es carísima”. Es inevitable no advertir la temática consumista, sobre todo cuando los videoclips la hacen explícita. Así lo explica otro joven del mismo grupo: “Es como en el video este de ‘Igualito a mi apá’... la canción del video es de Peso Pluma y Fuerza Regida, cuando llegas, es darle con todo... así es esto, excesos... en todos los sentidos, ¿no?”⁵⁶. Dicho video —con más de 237 millones de visualizaciones, en apenas dos minutos y cincuenta y nueve segundos, despliega imágenes de antros de lujo, ropa y

55 Una “vida arremangada”, en el lenguaje de los corridos bélicos y tumbados, alude a un estilo de vida ostentoso y temerario, vinculado a lo ilícito, el riesgo y el enfrentamiento. Implica una actitud desafiante ante la legalidad, con disposición a tomar decisiones peligrosas para obtener poder, respeto y riqueza material.

56 Fuerza Regida & Peso Pluma. (2023, 27 de enero). Igualito a mi apá [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=OIUZEQ-80_o

accesorios de marca, fiestas exuberantes, mujeres hipersexualizadas, convoyes de camionetas y autos de alta gama que recorren una ciudad en busca del goce desmesurado.

La percepción de las y los jóvenes, coincidan o no con el discurso consumista de las narconarrativas, converge en lo obvio: se exhibe y celebra un consumo de alto impacto. A la pregunta “¿Identificas a algún tipo de persona o grupo social al que le gusten mucho los corridos? ¿Cuál sería?”, incluida en la encuesta y de respuesta abierta, destaca cómo el consumo aparece reiteradamente: “personas con interés por carros modificados y ropa de marcas reconocidas”, “gente en búsqueda de estatus”, “quienes aspiran a una vida de lujos”, “personas que les gusta y pueden gastar mucho”, “los que viven en el exceso”. Incluso cuando la pregunta no apuntaba directamente al tema, los imaginarios de consumo están presentes. También es relevante que, entre las 72 respuestas obtenidas, 30 mencionan que los corridos influyen en la forma de vestir y en la apariencia, inspirando el uso de marcas específicas y accesorios que reflejan el estilo de vida del género. A la pregunta “¿Crees que influyen los corridos en el público que los escucha? Si tu respuesta es positiva, ¿Cómo crees que influyen?”, se lee: “influyen en el gusto por marcas caras”, “hacen desear joyas y trocotas”, “provocan ganas de comprar mucho”, “incitan al exceso en lo que sea”, “influyen a comprar tenis, camisas, gorras y cosas muy caras”, “dan ganas de poder gastar mucho”.

Estas afirmaciones reflejan lo que el filósofo y sociólogo francés Gilles Lipovetsky ha descrito como el paso de un consumo funcional al hiperconsumo emocional y estético. Argumenta Lipovetsky:

“Con este orden económico en que el consumidor se alza como señor de los relojes se corresponde una profunda revolución de los comportamientos y del imaginario consumista. Nace un Homo consumericus⁵⁷ de tercer tipo, una especie de turboconsumidor desatado, móvil y flexible, liberado en buena medida de las antiguas culturas de clase, con gustos y adquisiciones imprevisibles. Del consumidor sometido a las coerciones sociales del standing⁵⁸ se ha pasado al hiperconsumidor al acecho de experiencias emocionales y de mayor bienestar (*mieux-être*), de calidad de vida y de salud, de marcas y autenticidad, de inmediatez y comunicación. El consumo privatizado ha tomado el relevo del consumo honorífico en un sistema en que el comprador está cada vez más informado y es cada vez más infiel, reflexivo y

57 Gilles Lipovetsky propone una división histórica del consumo en tres fases: el consumo de masas, centrado en la satisfacción de necesidades básicas; el consumo moderno, caracterizado por la influencia de la moda y el deseo de diferenciación social; y el hiperconsumo, dominado por la personalización, la búsqueda de experiencias emocionales y la construcción de la identidad individual a través de las mercancías. En este contexto, introduce la figura del *homo consumericus* de “tercer tipo”, un sujeto y sujeta flexible, emocional y volcado al consumo como forma integral de vida.

58 Lipovetsky utiliza el concepto de *standing* para describir la lógica social por la cual los y las individuos buscan reconocimiento y diferenciación a través del consumo. Aunque en el hiperconsumo contemporáneo esta lógica se vuelve más estética, emocional y personalizada, sigue operando como mecanismo de jerarquización simbólica y pertenencia en una sociedad cada vez más individualizada.

—estético—. Poco a poco se van desvaneciendo los antiguos límites de tiempo y espacio que encuadraban el universo del consumo: y ahora nos vemos en un continuo consumista cósmico, desincronizado e hiperindividualista en el que ninguna edad escapa ya a las estrategias mercadotécnicas de segmentación, pero donde cada cual puede emplear su tiempo a la carta, remodelar su apariencia, elaborar su estilo de vida. Es la hora del consumo-mundo en el que se han eliminado los antagonismos culturales y en el que el espíritu consumista tiende a reorganizar el conjunto de las conductas, incluidas las que no dependen del intercambio comercial. Poco a poco, el espíritu de consumo ha conseguido infiltrarse hasta las relaciones con la familia y la religión, con la política y el sindicalismo, con la cultura y el tiempo disponible. Es como si, desde este momento, el consumo funcionara como un imperio sin tiempos muertos y de contornos infinitos.” (2007:10).

Así, los corridos tumbados y bélicos no sólo son testimonio del consumo; lo enseñan, lo exacerban y lo glorifican como forma de vida total.

Según las y los jóvenes, los comportamientos, conductas e ideas sobre el consumo pueden verse alterados por el estilo de vida que promueven y muestran los corridos, o bien, estos últimos son del gusto de quienes ya poseen un estándar de consumo alto. En cualquier caso, para estxs jóvenxs los corridos tumbados y bélicos están claramente ubicados como promotores de estilos de vida lujosos, aspiracionales, donde se ambiciona poseer innumerables productos materiales y donde constantemente se glorifica la cultura del consumo. Comenta una joven del grupo focal tres:

“Es que los corridos básicamente te dicen: ‘Si triunfas, si la rifas, tienes que gastar’. Glorifican el consumo como si fuera el trofeo.”

Otra joven del mismo grupo, con ademanes exaltados, afirma:

“¿Sí ubican cuál es el Mercedes AMG? Es como lo más caro, lo más top de Mercedes, ¿no? Eso es lo que manejan, no van a presumir un tsurito. Ellos van por el todo, por una vida sin problemas materiales, entonces los ves y dices: ‘ah, qué chidoooo’. Claro que se antoja.”

En la canción titulada “AMG”, que refiere al Mercedes mencionado por la joven, cantan Natanael Cano, Peso Pluma y Gabito Ballesteros:

“De todo ya pasé, claro que le batallé, lo saben dos o tres, no soy el mismo que era ayer, Mercedes AMG clase G63, lo que un día soñé, todo ya me lo compré, muy bueno para las cuentas, todo apunto en la libreta, ahí traigo la lista negra pa’l que se pase de verga...”

El video de dicha canción, con más de 367 millones de visualizaciones, muestra a los artistas entre autos de lujo, mujeres, bebidas, y —por si no fuera claro que todo es en exceso— vaciando licor directamente de las botellas a sus bocas⁵⁹.

Uno de los mandatos centrales en las letras bélico-tumbadas es, sin duda, el del gasto. Se inscriben así en una dinámica consumista orientada no a la satisfacción de necesidades, sino a fomentar la demanda y la circulación del capital. En los tiempos del capitalismo cognitivo y cultural, el motor principal de la economía ya no es sólo la producción, sino la generación constante de deseo. Lipovsky lo expresa del siguiente modo:

“...la distribución, la mercadotecnia y la comunicación han inventado nuevos instrumentos para la conquista de mercados. Mientras el mercado desarrolla una estrategia más cualitativa que tiene en cuenta las necesidades y la satisfacción del cliente, hemos pasado de una economía orientada hacia la oferta a una economía orientada hacia la demanda. Política de marca, creación de valor para el cliente, sistemas de fidelización, presión de la segmentación y la comunicación: hay en marcha una revolución copernicana que reemplaza la empresa orientada al producto por la empresa orientada al mercado y al consumidor.” (2007:8).

En el capitalismo contemporáneo, la demanda no es algo que deba simplemente satisfacerse: debe ser moldeada, inducida, anticipada. La publicidad, el marketing y la cultura popular son tecnologías que producen deseo. En este sentido, el filósofo italiano Maurizio Lazzarato ha argumentado que el capitalismo ya no se limita a fabricar bienes: produce directamente subjetividades. Mediante signos, imágenes y afectos, se moldea lo que los individuos piensan, sienten y desean. El corrido tumbado y bélico, como máquina semiótica, participa de esa operación performativa. Escribe Lazzarato:

“El capitalismo contemporáneo opera, por lo tanto, mediante una semiótica que ya no es simplemente representacional, sino performativa: no se trata ya de ‘representar’ el mundo, sino de ‘hacerlo’, de ‘producirlo’ directamente a través de la manipulación de los signos y de las emociones.” (2013:92).

Y más adelante precisa:

“El capitalismo cognitivo no ‘utiliza’ el lenguaje, la cultura, la información y el saber como meras fuerzas productivas: los pone a trabajar directamente en la producción de subjetividad,

59 Natanael Cano, Peso Pluma & Gabito Ballesteros. (2022, 24 de noviembre). AMG [Video musical]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DWRj2BB8YHs>

es decir, en la fabricación de la ‘opinión pública’, de los ‘gustos’, de las ‘necesidades’ y de los ‘deseos’ de los consumidores.” (2013:145).

Así, el corrido no sólo retrata el deseo de riqueza, sino que lo performa, lo estimula, lo instala como necesidad. No canta lo que ya es: canta para que sea.

Desde la perspectiva de Lazzarato, los corridos tumbados y bélicos pueden ser considerados parte de las “máquinas de signos”, al contribuir a la producción de subjetividades consumistas. Estas no necesariamente implican un consumo material inmediato, pero sí una alimentación constante del ideal consumista. Basándonos en los argumentos del filósofo italiano, las letras de estos corridos operan en al menos cinco dimensiones fundamentales:

Producción de subjetividades: moldean las formas de sentir, pensar y desear de las y los individuxs. Esto se observa en la reiteración constante —prácticamente en cada canción— de referencias al despilfarro, al lujo y a un estilo de vida desenfadado como valores deseables.

Difusión de signos y símbolos: las letras bélico-tumbadas están saturadas de referencias a marcas de lujo, autos de alta gama, joyas, bebidas costosas y una vida opulenta. Estos elementos funcionan como símbolos de una axiología hiperindividualista, narcisista y competitiva.

Captura del deseo: estas “máquinas de signos” buscan canalizar el deseo de las y los individuxs hacia la lógica del mercado. La ostentación permanente del estilo de vida bélico-tumbado genera un deseo de emulación que, ya sea que se traduzca en acciones o permanezca como fantasía, ofrece un escape ante la precariedad estructural del capitalismo contemporáneo⁶⁰.

Producción de sentimientos: los corridos tumbados y bélicos no solo generan deseos; también producen afectos concretos. Admiración, envidia, aspiración, identificación: estos sentimientos se activan a

60 La referencia a la “sociedad capitalista” en este trabajo busca contextualizar el análisis dentro de una formación social históricamente determinada, evitando toda visión esencialista o naturalizante. Siguiendo a Marx (1867), se asume que el capitalismo no constituye un orden eterno, sino una configuración histórica concreta, caracterizada por la producción de valor a través del trabajo abstracto y la acumulación de capital. En línea con Polanyi (1944), se sostiene que el mercado no es una entidad autorregulada ni autónoma, sino una construcción social incrustada en relaciones políticas y culturales. Además, se consideran las transformaciones del sistema-mundo capitalista analizadas por Wallerstein (1974), y las formas contemporáneas de despojo, financiarización y acumulación por desposesión descritas por Harvey (2003). Por ello, la noción de capitalismo se emplea como categoría crítica, que abre la posibilidad de imaginar otros mundos posibles, como los que hoy se construyen en los territorios autónomos del EZLN. El uso del término, por tanto, no supone una adhesión acrítica al statu quo, sino una herramienta para pensar las contradicciones, límites y horizontes del presente.

través de las imágenes de lujo, poder, fiesta y exceso que se asocian a determinadas marcas o modos de vida.

*Difusión a través de medios digital-virtuales*⁶¹: en tiempos de hiperconectividad, la música —y particularmente estos subgéneros— se viralizan por medio de plataformas digitales. El uso de algoritmos y prácticas como el payola⁶² ha permitido una masificación monstruosa de sus contenidos, asegurando una repetición constante que refuerza sus valores, ritmos y afectos.

Así pues, Lazzarato puntualiza:

“Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (televisión, radio, cine, publicidad, internet, etc.) se convierten en verdaderas 'máquinas de producción de subjetividad', capaces de modelar nuestros deseos, nuestras necesidades y nuestros comportamientos.” (2013:45).

La “máquina de signos” bélico-tumbada pretende una transmutación en la concepción y experiencia del “yo”: busca el paso de un ideal de consumo a otro aún más acelerado, en un ritmo comparable al de empresas como Apple en su producción incesante de “innovaciones”⁶³. Esto es acorde con las

61 Este trabajo distingue entre lo “digital” y lo “virtual” para precisar su uso conceptual. Por un lado, lo digital remite a la codificación de información en lenguaje binario, lo que permite su procesamiento y transmisión automatizada (Negroponte, 1995). Por otro lado, lo virtual refiere a entornos o experiencias simuladas generadas computacionalmente, que ofrecen la ilusión de presencia, interacción y espacialidad (Slater, 2009). A lo largo del análisis se sostiene que la sociedad contemporánea se halla en los umbrales de una “virtualidad profunda”, donde las fronteras entre lo físico y lo virtual tienden a disolverse, transformando radicalmente las formas de vivir, trabajar y vincularse (Turkle, 2011). Sin embargo, se subraya que lo digital sigue siendo la infraestructura operativa sobre la que se edifica y acelera el mundo virtual. Esta distinción resulta clave para comprender cómo los algoritmos, las plataformas y los dispositivos median la experiencia y la subjetividad en el capitalismo informacional

62 El llamado “algoritmo payola” designa una práctica encubierta en la cual se manipulan los algoritmos de recomendación de plataformas digitales —como Spotify, YouTube o TikTok— mediante la compra de reproducciones, likes, seguidores o comentarios falsos, con el objetivo de posicionar artificialmente determinados contenidos, especialmente musicales. Esta estrategia distorsiona las tendencias orgánicas y genera ventajas competitivas desleales, afectando la visibilidad de creadorxs que crecen de forma genuina y meritocrática. A través de esta forma de marketing algorítmico, se reproduce una lógica de mercado en la que el capital simbólico y afectivo es modelado por flujos pagos que simulan espontaneidad. Véase: Herstand, A. (2019). *How to Make It in the New Music Business: Practical Tips on Building a Loyal Following and Making a Living as a Musician* (pp. 255–257). W. W. Norton & Company; Morris, J. W. (2020). Payola 2.0: Streaming, Discovery and Algorithmic Culture. *Popular Music and Society*, 43(4), 471–488.

63 El acelerado ritmo de lanzamientos de Apple plantea interrogantes sobre el equilibrio entre la innovación tecnológica genuina y la necesidad de mantener una cuota de mercado activa, así como un engagement constante con lxs consumidores. Si bien algunos dispositivos incorporan mejoras sustanciales, muchas de las actualizaciones se centran en ajustes incrementales sobre características ya existentes, en lugar de introducir disrupciones tecnológicas de fondo. Esta estrategia, aunque eficaz en términos comerciales, ha sido criticada por alimentar un modelo de obsolescencia programada y captación permanente de nuevxs clientxs, más que por promover una innovación transformadora o la durabilidad de los productos.

dinámicas contemporáneas del capitalismo, que sigue expandiéndose geográficamente y mercantilizando todo a su paso. El poder, en este marco, ya no reside únicamente en la producción de objetos. Escribe Lazzarato:

“El poder ya no reside tanto en la producción de objetos, sino en la captura del deseo, en la capacidad de movilizar y dirigir las energías afectivas de los individuos” (2006:67).

Una joven del grupo focal tres comenta:

“En los corridos siempre están presumiendo las joyas, las marcas caras, todo lo que brilla, no se trata de lo sencillo, de lo barato, de vivir una vida simple... y para ellos con la escuela no consigues esas cosas, hay que exigirse más, pues tampoco es suerte.”

Resulta llamativa su observación sobre lo que “ellos” —los artistas— dicen de la escuela. En la canción *La escuela no me gustó*, Adriel Favela canta:

“La escuela nunca me gustó,
aún recuerdo aquellos tiempos de la prepa,
ya traía un billetón, desmadroso desde morro,
ya ni modo, esta vida me tocó.

Y aquí andamos al millón, bien placoso y malandrón.”

Si bien no existe una crítica directa al sistema educativo, las letras sugieren que el dinero y el poder no se obtienen por la vía institucional —ser doctor, ingeniero o profesionista, sino por “el otro camino”.

Así lo resume un joven del grupo focal cuatro:

“Pues sí pueden gastar y consumir mucho, sin preocuparse por cuánto valen las cosas, pero te dicen que es gracias a lo que hacen, no siempre directo, aunque en muchas sí lo dicen directo... y lo que no dicen es que es por ser doctor o ingeniero, es por andar en la maña que se compraron 20 carros, 10 casas, tienen un montón de varo, millones en el banco... y es eso, mostrarse, como decir: ‘Mira todo lo que puedes tener si te dedicas a esto’.”

En lo anterior se advierte una conexión del discurso bélico-tumbado con las formas contemporáneas de acumulación por despojo. Cuando el joven se refiere a la “mafia” como “la maña”, se activan imaginarios sedimentados por décadas de productos culturales como *El Padrino*, *Scarface* y otras representaciones del gangsterismo, reforzando estéticas del poder narco. No es casual que en su álbum

más reciente (hasta abril de 2025), Natanael Cano haga uso de la figura de Tony Montana, protagonista de Scarface, ese migrante cubano ambicioso, violento y paranoico que encarna el egoísmo, la codicia y la destrucción como horizonte del deseo capitalista.

La “mafia”, en una lectura crítica alejada de la estetización hollywoodense, es una organización transnacional que opera mediante la intimidación, la corrupción y la violencia extrema para obtener beneficios económicos y poder político. Lejos de ser un actor antisistema, su lógica es funcional —y complementaria— al propio orden capitalista: socava en apariencia las instituciones liberales desde dentro mientras realiza, con eficacia brutal, la acumulación de capital⁶⁴. Paradójicamente, corporaciones legales, como las mineras o las industrias maquiladoras, reproducen en su accionar los mismos principios de intimidación, despojo y control territorial que caracterizan a las entidades mafiosas.

La mafia es, sobre todo, una narrativa oficial-películesca⁶⁵ que tiende a simplificar la complejidad del fenómeno, reduciéndolo a estereotipos y espectacularizaciones que, si bien capturan la atención de la gente, encubren las raíces socioeconómicas y políticas profundas de hechos como la acumulación por despojo. Esta última constituye una práctica estructural para la subsistencia del capital y, hoy en día, opera —como sucede en Chiapas— a través de la minería, las hidroeléctricas y la tala de árboles, sumadas al despojo territorial que padecen los pueblos originarios a manos del narco-paramilitarismo, ampliamente documentado por centros de derechos humanos como el Fray Bartolomé de las Casas (Frayba)⁶⁶.

64 Según la teoría marxista, la acumulación de capital constituye el proceso central del capitalismo, impulsado por la reinversión de la plusvalía —el valor excedente extraído del trabajo asalariado— en la expansión de la producción. Este ciclo perpetúa la relación de explotación entre capitalistas y trabajadorxs, generando desigualdades estructurales y crisis recurrentes dentro del sistema. Véase: Marx, K. (2022). *El capital* (Tomo I). Ciudad de México: Siglo XXI Editores, pp. 179–214.

65 La representación “películesca” de la mafia —promovida tanto por narrativas oficiales como por producciones cinematográficas— tiende a simplificar y espectacularizar el fenómeno, ocultando sus raíces socioeconómicas y políticas profundas, y desviando la atención de un análisis crítico estructural.

66 Centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de Las Casas (Frayba). (2024). *Chiapas, en la espiral de la violencia armada y criminal*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Recuperado de: <https://www.frayba.org.mx/informe-frayba-violencia-armada-criminal>

El informe documenta la profundización de la crisis de derechos humanos en Chiapas, señalando el caos gubernamental, la influencia creciente del crimen organizado y la persistente lucha de resistencia por parte de las comunidades.

El geógrafo marxista David Harvey explica que la acumulación por despojo es un proceso mediante el cual el capital se incrementa a través de la expropiación de activos que antes no estaban plenamente integrados al mercado o que eran gestionados de forma colectiva. Implica la mercantilización de bienes comunes (como las tierras de los pueblos originarios), la privatización de servicios públicos, la supresión del derecho a la propiedad colectiva, la financiarización de la economía y la manipulación de crisis para transferir riqueza de los sectores populares a los capitalistas. Escribe Harvey:

“La acumulación por despojo implica procesos de mercantilización y privatización de la tierra, la supresión de diversas formas de derechos de propiedad colectiva (común, estatal, etc.), la conversión de derechos de propiedad en activos de capital exclusivos y la supresión del acceso a los bienes comunes.” (2003:149).

Los preceptos de la mafia, a la que los corridos bélico-tumbados dedican buena parte de sus narrativas, siguen las estrategias de la acumulación por despojo: sus grupos armados están siempre listos para barrer a quienes se les opongan. Canta Víctor Cibrian en su canción La tropa del infierno: “Ahí venimos bien al tiro, tirando estilo, como asesino, nomás a la vuelta y vuelta, tirando bala al que no respeta, capuchas tapando el rostro, bien artillados, vienen los monstruos, todo el infierno en la tropa, y aquí se topan con Satanás...Puro Cartel del Noreste, quien no respete con el barrete, lo vamos a chamuscar...”

Conseguir las tan mentadas “pacas”, la billetiza, lo necesario para gastar sin limitaciones y consumir en exceso, requiere —como bien menciona una joven del grupo focal tres— algo más que ir a la escuela, según los ideales que estos subgéneros musicales promueven. En el grupo focal cuatro, un joven expresa su pensar mientras se soba las manos con entusiasmo:

“Pues no sé, es tanto lo que dicen, lo que cuentan, lo que muestran en su música, que te pones a pensar: ‘¿Qué onda si me hago narco?’. Ves los videos y hay carros, billetes, todo lo que se compran y uno dice: ‘Yo quiero tener lo mismo’.”

A ese comentario, otro joven del mismo grupo agrega en seguidilla:

“Es que síii, esos vatos traen unas trocas que te hacen pensar las cosas dos veces, te dan qué pensar.”

Las propuestas consumistas que se enuncian en estas letras remiten a otro nivel de consumo, en consonancia con las dinámicas actuales del capitalismo. Enfatizan los lujos y acrecientan las aspiraciones materiales: si antes bastaba con un auto, ahora deben pensarse diez —y que no sean

Tsurus. A mayor despojo y acaparamiento territorial, sumado a la voraz mercantilización que convierte incluso el horror en mercancía, corresponde un tipo de consumo igualmente agresivo y excesivo.

Un joven del grupo focal dos expresa su sentir:

"Siento que los artistas quieren mostrar el mundo en el que viven, pues... como invitar, ¿sabes?, a un mundo con recompensas, como ropa de marca y eso. Algunos hasta piensan: 'Si ellos pueden, yo también puedo entrarle y comprarme esas cosas'. Son una motivación, pero también... es con riesgos, pues para gastar y tener todo lo que quieras, así como lo muestran ellos, es entrarle al peligro."

La mayoría de las y los jóvenxs reconocen la promoción del hiperconsumo, asociándolo a menudo con la necesidad de tomar caminos riesgosos. Así lo expresa Sofía, en tono reflexivo, durante su entrevista individual:

"Siento que cuando cantan de lo que compran, de lo que consiguen, no es tanto por presumir, sino por demostrar la riqueza que les da lo que hacen. Es como decir: 'Si me compro algo de Gucci y no me afecta, es porque tengo un chingo de lana. Para mí no es nada, pero para otros sí lo sería... y que se compren lo que les alcance. Peeecero, los lujos, las marcas, las tengo gracias a esto. Pues para llegar a estos niveles hay que entrarle, con todo. Por eso esto es bueno'. La cosa es mostrar que ahora, para comprar, hay que ir más lejos."

Queda dicho entre líneas, al estilo pseudocríptico de las narrativas narco, que para poder consumir en exceso hay que "entrarle". Entonan Junior H y Peso Pluma en la canción "El azul":

"En la sangre traigo el 701,
melena de león,
pues vengo de uno.
Siempre amafiado, pues no somos culos...⁶⁷"

Lo que narran estas letras es tajante: se diferencian brutalmente de lo ordinario. El eslogan del tour 2025 de Oscar Maydon lo expresa con crudeza lapidaria: "Rico o muerto".

67 El número "701" se asocia a Joaquín "El Chapo" Guzmán porque, en 2009, la revista Forbes lo ubicó en la posición 701 de su lista de personas más ricas del mundo. Aunque su nombre fue retirado en ediciones posteriores debido a las controversias sobre su inclusión, la cifra quedó simbólicamente ligada a su figura, y ha sido apropiada como signo distintivo en diversas expresiones de la cultura popular, especialmente en los corridos, donde funciona como marcador identitario y de poder.

Tanto en la voz de los corridistas tumbado-bélicos como en la recepción juvenil, la palabra exceso define la práctica consumista del estilo de vida que promueven estos subgéneros musicales. El término proviene del latín *excessus*, que implica una transgresión de los límites, una salida de lo ordinario. En el Imperio romano, el exceso se practicaba deliberadamente como forma de exhibición del poder: un ritual político y estético que mantenía el control social y legitimaba el dominio imperial. Hoy, los excesos representados en las narconarrativas cumplen una función análoga: escenifican el poder como derroche, como distinción violenta, como privilegio ofensivo. No legitiman solo al negocio narcotraficante, sino —y sobre todo— a la cultura del consumo capitalista. No por nada *Peso Pluma* ha sido portada de la revista *GQ*⁶⁸, definida a sí misma como una publicación para hombres que se centra en la moda, el estilo de vida, la cultura y los intereses del “hombre moderno”.

Así lo celebra también *Fuerza Regida* en la canción “Cucu”:

“Princesas caras,
los diamonds en las alhajas,
los excesos que nos maman, la vida es pa’ disfrutar.”

El corrido bélico y tumbado no solo narra el exceso: lo prescribe, lo estetiza y lo pone en circulación como modelo aspiracional. Su eficacia simbólica no radica únicamente en lo que dice, sino en cómo lo dice y desde dónde lo dice: desde un lugar donde la impunidad es sinónimo de éxito, el derroche es una virtud y la muerte es solo el costo asumido del goce absoluto. Al poner en escena un sujeto dispuesto a todo por consumir sin límites, estas narrativas refuerzan el mandato neoliberal que asocia libertad con poder adquisitivo, realización con acumulación y existencia con rendimiento. El corrido, entonces, no solo acompaña a la necromáquina: la lubrica. En la lógica del capital, cada bala disparada, cada botella vaciada, cada prenda de diseñador exhibida, es una afirmación estética del orden vigente. Y cuando la violencia se vuelve mercancía, el exceso deja de ser una anomalía para convertirse en regla. En este espectáculo donde el horror se baila y la muerte se viste de Gucci, no se trata solo de cantar para existir, sino de consumir para valer.

68 Véase Ana Karina Zatarain, “Peso Pluma y el camino a la cima de la música en México,” *GQ México*, 22 de noviembre de 2023, <https://www.gq.com.mx/articulo/peso-pluma-entrevista-sobre-su-historia-musica-y-estilo>

3.2. “Un polvito lindo pa’ andar bien al tiro”⁶⁹: Curiosidad, normalización y experiencias en torno a las narrativas sobre el consumo de sustancias alcohólicas y psicoactivas

“Tiran la feria, no la conservan, solo princesas quiero en la mesa, parece fiesta de Gatsby el antro, botellas y perico sobraron, solo en dinero, solo en mujeres, afrodisiacos son mis placeres...”

“Tipo Gatsby”, Oscar Maydon, Natanael Cano y Gabito Ballesteros

A nivel global, la venta de alcohol ocupa un lugar sumamente importante y se encuentra entre las industrias más poderosas y lucrativas del mundo. En casi todos los países se comercializan bebidas alcohólicas en una diversidad de presentaciones, desde cervezas y vinos económicos hasta licores premium y artesanales, lo cual atrae a una amplia gama de consumidores. En muchas culturas y tradiciones locales, las bebidas alcohólicas están profundamente arraigadas, lo que contribuye a su popularidad y demanda sostenida. En suma, la venta de alcohol es una industria global masiva con un alto impacto económico, social y cultural.

Otro de los grandes negocios que arroja ganancias exorbitantes es la venta de las llamadas “drogas ilegales”. A pesar de contar con esa categoría jurídica en la mayoría de los países del mundo, constituye una de las industrias transnacionales más complejas y activas, operando en distintas áreas de la economía capitalista, generando plusvalía y permitiendo así la acumulación de capital. En esta investigación se hace referencia al consumo de “sustancias psicoactivas”, dado que el término “drogas” conlleva connotaciones negativas que estigmatizan y criminalizan, además de cargar de negatividad a plantas como la cannabis, que no provocan la toxicidad y nocividad que, por ejemplo, acarrea el alcohol, y que sin embargo cuenta con un estatus de legalidad.

Se entiende entonces por sustancias psicoactivas aquellas cuyos compuestos químicos afectan el funcionamiento del sistema nervioso central, alterando temporalmente el estado de ánimo, la percepción, el pensamiento, el comportamiento y las funciones cognitivas, influyendo en las respuestas que la persona da al mundo circundante. Escribe uno de los psiquiatras y farmacólogos más reconocidos, Stephen M. Stahl:

69 Verso da la canción Barbiez de Fuerza Regida.

“Las sustancias psicoactivas ejercen sus efectos al interactuar con los sistemas de neurotransmisores en el cerebro, interrumpiendo la comunicación neuronal normal y provocando alteraciones en los estados mentales.” (2021:16–17).

Siendo así, el alcohol y las sustancias psicoactivas son mercancías que generan grandes ganancias a nivel mundial, y que dependiendo del uso y las cantidades, pueden provocar diversos efectos, incluida la muerte. Está comprobado cómo el alcoholismo es una enfermedad social que no solo afecta a quien la padece, sino también a su familia y a su circunstancia general, provocando en la mayoría de los casos una profunda apatía ante temas sociales y ecológicos. La adicción a dichas sustancias no solo causa enfermedades, sino que también mantiene a lxs consumidorxs cautivxs en un consumo sostenido y, en muchos casos, apartadx de la realidad social y sus problemáticas.

Podemos pensar entonces estas sustancias en dos facetas interrelacionadas: como mercancías sumamente lucrativas y como adormecedores sociales que pueden servir para desvincular a las personas entre sí y, por lo tanto, dificultar su organización en torno a problemáticas sociales y ecológicas.

El performance tumbado-bélico encarna el consumo de sustancias alcohólicas y psicoactivas como *conditio sine qua non* para existir, ya sea para enfrentar las adversidades del negocio, disfrutar de la fiesta o simplemente descansar. Con ello, el consumo se transforma en un estado permanente donde el yo se realiza consumiendo. Incluso si esta acción no se concreta, el ser —que en la filosofía existencialista precede al yo— queda subordinado al consumo, en espera de acontecer. En la fase actual del consumismo, no sólo se ofrecen mercancías materiales como ropa o automóviles: también se venden experiencias, estados emocionales. Al respecto escribe Lipovetsky:

“Los sujetos quieren ahora elegir su estado de ánimo, controlar sus vivencias cotidianas, ser dueños de las eventualidades emocionales recurriendo a fármacos psicotrópicos, cuyo consumo, como se sabe, no deja de crecer. A medida que se afirma el principio de soberanía personal sobre el cuerpo, el individuo confía su suerte a la acción de sustancias químicas que modifican sus estados psicológicos —desde el exterior—, sin análisis ni trabajo subjetivo, ya que sólo cuenta la eliminación inmediata de los desarreglos (fatiga, insomnio, ansiedad), la mayor eficacia posible, el deseo de producir estados afectivos —por encargo—. La exigencia de soberanía individual se expresa aquí por un consumo pasivo de moléculas químicas. Si estos trivializados recursos a la psicofarmacología dan fe del deseo individualista de controlar el cuerpo y el estado de ánimo, reflejan al mismo tiempo cierta impotencia subjetiva, dado que el sujeto renuncia a todo esfuerzo personal y se abandona a la omnipotencia de productos químicos que trabajan en él, sin él. No buscamos ya la solución a nuestros males en nuestros recursos interiores, sino en la acción de tecnologías moleculares que, además, tienen efecto adictivo. El individuo deseoso de dirigir o rectificar a su gusto su interioridad se transforma en

individuo –dependiente–: cuanto más reclama la plena potestad sobre su vida, más se despliegan formas nuevas de someterlo.” (2007:51).

Para lxs jóvenxs no hay duda: los corridos aluden al consumo de sustancias, ya sea de manera explícita o cifrada. El debate gira más bien en torno a si esta representación es negativa, cómo despierta curiosidad, de qué forma se normaliza y hasta qué punto glorifica el consumo. Este es, sin duda, uno de los temas que más controversia genera. Aunque en muchas letras se empleen códigos, claves o dobles sentidos para referirse a sustancias como la cocaína, esa ambigüedad retórica —casi un oxímoron entre lo visible y lo encubierto— potencia aún más el mensaje. En la canción *Qué me importa*, interpretada por Natanael Cano y Víctor Cibrian, se canta: “si quieren volar, traigo encendedor, uno de soplete pa' que prenda más perrón...”, una clara alusión al consumo de cristal o cocaína base, celebrada como una forma de placer ilegítimo que transgrede la moral tradicional y, al mismo tiempo, expone la hipocresía de la moral burguesa⁷⁰ que finge rectitud mientras en el trasfondo reproduce y se beneficia de esa misma transgresión.

Así, los corridistas tumbado-bélicos promueven abiertamente el uso de sustancias psicoactivas y alcohólicas, exaltando su dimensión hedonista. Este impulso se corresponde con lo que Lipovetsky ha descrito como la fase hedonista del hiperconsumo, donde la novedad —en tanto generadora de placer— es el valor supremo. Dice Lipovetsky:

“La verdad es que existe un vínculo íntimo, estructural, entre hiperconsumo y hedonismo: ese vínculo es que el cambio y la novedad aparecen como principio generalizado tanto de la economía material como de la psíquica. [...] Una de las principales características de los bienes de consumo, en nuestras sociedades, es que cambian y que están cambiando indefinidamente, ya que la oferta no cesa de innovarlos, de proponer nuevos productos y servicios. Si es verdad que el vínculo del consumo con la novedad es hoy estructural, sus relaciones con el placer no lo son menos, pues, como dijo Freud, ‘la novedad es siempre la condición del goce’. [...] En la fase III hay que entender el consumo como un proceso de intensificación hedonista del presente por la renovación continua de las –cosas–. Una estética del movimiento perpetuo y de las sensaciones fugaces dirige las prácticas del hiperconsumidor.” (2007:61–62).

70 La moral burguesa se presenta históricamente como un discurso de rectitud, medida y respeto al orden social, pero en la práctica ha operado como un dispositivo de doble estándar. Mientras condena públicamente los comportamientos asociados al “exceso” —lujo ostentoso, sexualidad no normativa, consumo de sustancias—, tolera o incluso promueve estas prácticas en los márgenes funcionales al capital. Esta hipocresía moral no radica solo en la contradicción entre lo dicho y lo hecho, sino en la necesidad de sostener un orden de clases donde la sanción moral sirve para controlar a los sectores subalternos, al tiempo que se protege la impunidad de las élites económicas y culturales. Como ha señalado Pierre Bourdieu, la moral burguesa es, en muchos casos, un mecanismo simbólico de distinción y reproducción social.

Es importante señalar que, en esta promoción del consumo de sustancias, los corridos tumbados y bélicos refieren —aunque no siempre lo canten directamente— al tránsito entre lo legal y lo ilegal. Para adquirir alcohol basta con ir a cualquier supermercado o tienda de barrio, mientras que las sustancias psicoactivas forman parte del llamado mercado negro, el cual, salvo por la omisión de impuestos y regulaciones laborales, opera bajo los mismos principios que el mercado legal. La cuestión aquí es cómo estas narrativas musicales articulan esa continuidad entre legalidad e ilegalidad, y cómo resulta más alarmante, para la moral dominante, que se mencione la marihuana, mientras las referencias al champagne Dom Pérignon suelen pasar desapercibidas, debido al grado de normalización del alcohol. La empresa productora de dicho champagne, Moët Hennessy, forma parte del conglomerado LVMH (Moët Hennessy Louis Vuitton), el grupo de lujo más grande del mundo, dueño también de varias de las marcas referidas con frecuencia en las letras tumbado-bélicas.

Este conglomerado ha sido objeto de múltiples acusaciones por prácticas de sobreexplotación laboral en talleres situados en países del llamado Tercer Mundo. Asimismo, ha sido criticado por su impacto ambiental derivado del uso intensivo de agua y energía, la utilización de pieles exóticas, la evasión fiscal y el marketing engañoso. Sin embargo, para la moral burguesa —progresista o conservadora por igual— la generación de plusvalía es vista como normal y deseable. Por ello, desde esa perspectiva no provienen prohibiciones ni escándalos éticos respecto a las menciones de estas marcas de lujo, a pesar de que su producción implique devastación ecológica y explotación humana. La lógica de la acumulación es invisible cuando se presenta en forma de sofisticación y “éxito”.

Una de las razones más señaladas por las y los jóvenxs encuestadxs para rechazar los corridos tumbados y bélicos es precisamente el tratamiento del consumo de sustancias. De las 73 personas encuestadas, 35 señalaron este tema como el principal motivo de su desagrado. Se recogen frases como: “promueven comportamientos negativos como consumir drogas y alcohol”, “se la pasan hablando de meterse perico”, “porque son muy explícitos al hablar de drogas”, “alaban el consumo de drogas y alcohol”, “todo tiene que ver con drogas”. En estos comentarios resalta no sólo la constante presencia del tema, sino el tono crudo, directo y sin tapujos en que se aborda.

En la pregunta que explora directamente la aceptación de letras que hablan sobre el consumo de alcohol o sustancias psicoactivas, un número significativo de estudiantes (19 menciones) expresa que no les gustan tales contenidos, aunque sigan disfrutando del estilo musical. Esto sugiere una escisión entre la apreciación estética del subgénero y la aceptación de su contenido. Otro grupo importante (29 menciones) muestra una aceptación parcial, indicando que les gustan “un poco” esas letras, revelando

una mezcla de tolerancia, curiosidad y ambivalencia. Solo un pequeño grupo (8 menciones) expresó un rechazo total hacia las letras que abordan el consumo de sustancias. Por otro lado, 17 encuestadxs dijeron disfrutarlas abiertamente, lo cual puede indicar tanto una identificación con la narrativa como una naturalización del consumo.

Incluso cuando algunas canciones tienen como tema central el amor o el desamor, no dejan de mencionar champagne, tequilas costosos o cocaína supuestamente de alta gama. En la canción *Por las noches*, Peso Pluma canta a la tristeza de una separación amorosa, pero introduce referencias a marcas y sustancias:

“Me pongo sensible, me imagino tu sombra,
clase azul es el tequila e interior la ropa,

Rico Prat champaña, el polvo es color rosa,
me contactó un ángel, eres tú mi hermosa,

la que me alegra los días y sigo tomando...⁷¹”.

Sea cual sea el argumento temático —romántico, festivo o violento— el consumo de alcohol y psicoactivos actúa como un eje estructurador de las narrativas. Articula los personajes, las relaciones y los eventos que se representan. Así lo explica una joven del grupo focal uno:

“Mucha banda dice que los corridos tumbados están muy ligados a las drogas, ¿no? Que siempre andan cantando de eso y pues sí, como que es un tema que se repite y se repite, es la base.”

Otra joven del mismo grupo refuerza la idea al subrayar el efecto de repetición:

“A mí la neta no me mueve nada cuando escucho esas letras de drogas y alcohol. Ya lo veo como algo normal, ¿sabes? Como que yo misma lo he normalizado. Para mí ya es solo una canción más, no le doy tanta importancia, es parte constante de esas historias, cosas que meterse.”

71 La mención de Clase Azul alude a un tequila premium mexicano producido por Clase Azul Spirits, célebre por sus botellas artesanales. Su consumo simboliza un estatus aspiracional que trasciende su sabor. Del mismo modo, Rico Prat champaña, producido por Champagne Lombard, evoca celebraciones ostentosas y un estilo de vida sofisticado, reforzando su carácter exclusivo. La alusión al “polvo color rosa” —también conocido como “Tusi” o “Tusibi”— remite a una droga comercializada como “premium” y dirigida a sectores de alto poder adquisitivo. Cabe señalar que el color rosado es el resultado de aditivos cosméticos y no garantiza mayor pureza; su valor reside más en una estrategia estética que en su composición química. En conjunto, estas referencias condensan un imaginario hedonista de acceso privilegiado a bienes de consumo, configurando una estética de élite en la que el exceso opera como distintivo de poder simbólico y capital social.

Otrxs jóvenxs señalan cómo las acciones relacionadas con el consumo de sustancias pueden pasar desapercibidas por el uso de dobles sentidos o claves en las letras. Dice un joven del grupo focal dos:

"A veces en las rolas tiran palabras raras, ¿no? Y hay banda que ni sabe qué significan. Por ejemplo, cuando dicen 'un toque'... hay quienes ni idea tienen de qué es un toque, que significa fumarse algo."

Sin embargo, el argot tumbado y bélico debe presentarse tal como es, sin explicación explícita, funcionando como código que crea una comunidad de entendimiento entre quienes conocen las claves, e introduciendo a lxs iniciadx en un lenguaje que deviene marcador de identidad cultural. En tiempos digital-virtuales, donde mostrarse, diferenciarse y —paradójicamente— sentirse únicxs y auténticxs en el reinado de lo igual y lo falsamente libre es una constante, el lenguaje se convierte en un signo de pertenencia. Tania, una de las jóvenes más desenvueltas para hablar y expresarse, comenta al respecto:

"Es que luego escuchas 'me gané un toque' y hay gente que ni sabe de qué hablan. Ni se imaginan que se refieren a fumar marihuana. O por ejemplo, cuando dicen 'se jaló una línea', ahí sí ya es más obvio que hablan de droga, pero a veces usan un lenguaje que muchos no entienden. Pero poco a poco te vas introduciendo y luego ya eres de los sabedores."

Los dobles sentidos, claves y juegos de palabras pueden incluso despertar la curiosidad. Así lo comenta un joven del grupo focal tres:

"Yo creo que las rolas sí te dan curiosidad por probar las drogas, aunque no las mencionen directamente. Usan claves, metáforas que te dejan pensando qué se sentirá, eso es atractivo."

Otro joven del mismo grupo menciona la canción "Blanca, Rosita y María"⁷², de Tito Double P, donde se personifican la cocaína (Blanca), el éxtasis (Rosita) y la marihuana (María), atribuyéndoles características femeninas que sugieren una relación amorosa y placentera. Superficialmente parece una canción de encuentros románticos, pero emplea el doble sentido para hablar del consumo de sustancias de forma atractiva y seductora. Dice el joven:

"Esa canción, 'Blanca, Rosita y María', la neta describe muy bien cómo se siente andar drogado y alcoholizado. Como que te pinta el viaje, las sensaciones que te da cada cosa, con esas maneras pues... dan ganas, motiva."

⁷² Tito Double P. (2024, 25 de agosto). Blanca Rosita y María [Video musical]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=R6lAfpGDQSM> (consultado el 8 de mayo de 2025).

Solo en YouTube, el video cuenta con más de 93 millones de visualizaciones —hasta el 8 de mayo de 2025— en el canal oficial del artista. Si bien podría pensarse que cantar al consumo mediante eufemismos responde a una estrategia para evadir la censura, esto no parece ser el caso en Tito Double P, quien en otros temas aborda sin reservas el narco y el uso de sustancias. Como apunta el joven, el uso de claves y metáforas no solo es una herramienta estética, sino también una forma de glamourización: al atribuirles nombres femeninos seductores, se erotiza y banaliza el consumo. Así, el uso de sustancias queda reducido a un mero acto de placer, borrando sus consecuencias negativas y normalizando su presencia como algo cotidiano y deseable. En este contexto, los artistas construyen símbolos potentes para conectar con su audiencia e identificarse con un estilo de vida rentable en términos simbólicos y económicos.

Valenzuela Arce lo describe con agudeza:

“Los músicos del movimiento bélico y tumbado rinden tributo al presentismo intenso que es la vida al límite, aferrados a los elementos disponibles de supervivencia; la vida loca, veneno pa' arriba que busca el disfrute extremo asociado al consumo de drogas, a ganancias y riesgos del trasiego y venta de paquetes bien forrados. Son actividades que posibilitan el hedonismo como forma de vida y sus satisfactores implícitos necesarios para no quejarse de la suerte, para disfrutar sin ni siquiera preguntarse si lo que hacen está bien o está mal. El presentismo se forma desde entramados socioculturales inscritos en procesos de socialización forjados con riesgos atenuados con polvo (coca), ruedas (metanfetaminas, fentanilo) y cristal que ponen la mente a volar.” (2023:59)

Ya sea mediante referencias explícitas o figuradas, estas narrativas refuerzan la idea de un estilo de vida al límite, desenfadado y transgresor de las buenas costumbres. Se celebran actitudes beligerantes ante la vida y se contrastan con estilos pasivos o normativos. Canta Junior H en *Mente positiva*: “Unas botellas y que tiren buena trampa, se me destrampa, aquí andamos bien a gusto, no voy a parar, polvo, mujeres y amigos, me gusta rolar...⁷³”. Las sustancias aparecen entonces como constantes de la intensificación del presente. Se las glorifica no por sus efectos reales, sino por el poder de potenciar el goce y alterar la emocionalidad. Un joven del grupo focal dos comenta:

73 La estrofa alude a un estilo de vida hedonista y acelerado mediante referencias a consumos asociados al placer inmediato: “botellas” implica alcohol costoso y en abundancia; “tirar buena trampa” sugiere disfrutar de música trap de alta calidad; “destrampar” denota desinhibición o soltarse en un contexto de fiesta; “polvo” es una referencia velada al consumo de cocaína, mientras que “rolar” alude a compartirla con amigos. Este conjunto de imágenes articula una escena marcada por la despreocupación, la exaltación de los sentidos y la búsqueda constante de estímulos, todos rasgos distintivos del ethos tumbado-bélico.

"A mí, que canten de drogas... la neta, sí me agrada. O sea, cuando mencionan la droga directamente, me parece chido, no sé, como que no le doy muchas vueltas. Simplemente me gusta que hablen de eso, es para disfrutar."

El consumo de sustancias puede ser el primer tema con el que influyan a las y los escuchas. Para Grecia, esas narrativas glorifican las sustancias, y es lo que resulta más fácil de experimentar. Comenta la joven: "Yo pienso que sí influyen, porque los corridos hablan sobre todo de drogas, y lo más fácil es ir por un toque, por alcohol. Chance y sí los han prohibido, pero aunque hablen de otros temas que no sea el narco, glorifican el consumo y todo eso, lo hacen ver como algo chido."

Además, para muchxs jóvenxs, esas dinámicas de consumo son parte de su circunstancia. Quizá no al nivel que narran y representan los performances tumbado-bélicos, pero ya están inscritos en sus realidades. Para Fernando así resulta: "No me agüita la temática del narco, pero cuando se clavan en cómo se dan los 'jalones' o en las drogas y el alcohol, ahí sí digo 'ah, eso es lo que se escucha en las fiestas a las que voy', toda esa onda está más cercana."

En nuestras realidades sociales, la cultura de la fiesta como momento del "destrampe" está muy arraigada. Generalmente se trata de evadirse de las ocupaciones cotidianas, de alcoholizarse para perderse en la inconsciencia ética, y si se puede, ingerir alguna sustancia que, aunque momentáneamente, provoque la euforia. Así, al menos en el plano alucinatorio, puede sentirse la felicidad: estado anímico que también vende la cultura del consumo.

Las dinámicas de disfrute y gozo festivo en las sociedades capitalistas son un espacio y tiempo que varía dependiendo de quién esté festejando. Para lxs sometidxs a este sistema, serán momentos de distensión corporal y psíquica que posibilitan el distraerse de realidades precarias e injustas, pero sin lograr una reflexión profunda en sentimientos y pensamientos de inconformidad. El hecho mismo de la fiesta ha sido trastocado por la cultura capitalista: lo primordial es producir, y las pausas sólo serán en función del trabajo productivo. Sobre esto apunta Byung-Chul Han:

"El sentimiento de festividad es un sentimiento intensificado de ser, pero, en nuestra sociedad de consumo y rendimiento, ya no conocemos esa festividad. Celebramos un aniversario, un Jubiläum⁷⁴, pero ¿somos capaces de alegrarnos, de regocijarnos y de alborozarnos? La fiesta

74 Jubiläum (Aniversario/Jubileo): Han utiliza el término alemán Jubiläum, que significa aniversario o jubileo, para subrayar cómo las celebraciones contemporáneas se han vaciado de su dimensión espiritual y emocional. Aunque se conmemoran fechas marcadas en el calendario, ya no implican regocijo genuino ni conexión trascendente. El acto festivo se ha reducido a una formalidad estéril, subordinada a la lógica del rendimiento y la productividad.

comienza allí donde termina el tiempo cotidiano profano (literalmente, situado delante del recinto sagrado) como tiempo de trabajo. Presupone una bendición. El tiempo de la fiesta es un tiempo sublime, un Hoch-Zeit⁷⁵. En el Hoch-Zeit de la fiesta se es bendecido. Pero, si se anula esa bendición que separa lo sagrado de lo profano, tan solo queda el tiempo cotidiano y pasajero, que se explota entonces como tiempo de trabajo, que lo ocupa todo. Incluso las pausas se integran en este tiempo de trabajo: sirven para que descansemos de nuestra labor con el objetivo de que podamos seguir funcionando. El Hoch-Zeit es un tiempo pleno, a diferencia del tiempo del trabajo, un tiempo vacío que, simplemente, hay que rellenar o explotar.” (2022:112–113).

La fiesta como conexión espiritual y encuentro con la otredad está trastocada en la mayoría de sus prácticas. Divertirse, para muchxs, implica ingerir alcohol y sustancias psicoactivas. Entre la juventud, esta idea es común. Es algo con lo que crecen, y que la cultura del consumo refuerza. No son sólo las narrativas bélico-tumbadas las que han instaurado la fiesta como “destrampe”; en la compleja morfología de la sociedad occidental contemporánea, el regocijo étílico y alterado de la conciencia, particularmente en contextos festivos, se ha integrado como un patrón cultural reconocible, donde el performance de dichos subgéneros es un componente más. Sin duda, ahonda en los excesos y provoca curiosidad por su forma de consumir y las mercancías que consumen. Menciona Tania: “Claro que me da curiosidad saber qué se siente. Escuchas las canciones y te imaginas ‘¿qué se sentirá andar hasta arriba, en el cerro?’ O sea, bien loco, como dicen. Y ahí es cuando te entra la cosquilla de probar, de meterte en ese rollo para saber qué onda.”

Para Elías, la descripción de las emociones que provocan las sustancias es lo atractivo. Comenta al respecto: “Hay gente que se identifica mucho con las letras, con lo que cuentan sobre las drogas. Y creo que es por querer sentir lo mismo que cantan, esa emoción que transmiten, lo que describen que se siente. Por eso muchos terminan intentándolo, experimentando con las drogas, al menos es lo que yo he visto.”

De los entrevistados, Diego y Elías son los únicos que hablan refiriéndose a ellos mismos en el tema del consumo de sustancias. De esta manera, Diego expresa con contundencia sobre la influencia que pueden lograr los corridos:

75 Hoch-Zeit (Tiempo Sublime / Apogeo): Literalmente “tiempo alto”, Hoch-Zeit designa, en el pensamiento de Han, un momento festivo pleno, bendecido, que rompe con el tiempo profano del trabajo. Es un tiempo de intensidad espiritual, de suspensión del deber y de comunión con lo sagrado. En la sociedad contemporánea, esta dimensión ha sido suprimida: la fiesta ya no es un apogeo del ser, sino una pausa funcional dentro del régimen de explotación, donde incluso el descanso es instrumentalizado.

“¿A poco nunca te ha pasado que escuchas un corrido tumbado y te dan ganas de probar algo, o de estar en una fiesta así, bien loco? A mí sí, de tomarme una chela y de fumarle un gallo, mínimo. Para mí, los corridos tumbados sí influyen mucho en el consumo de sustancias, como que te meten la idea en la cabeza de que es algo chido, y luego quieres probarlo, quieres vivirlo tú también. Y pues, la neta, a veces sí se da. Cuando en la canción de Giza dice ‘yo le doy leño, le prendo el porro’, me acuerdo que así tal cual lo hice con una chava que me gustaba.”

En el mismo tono y entre risas, Elías expresa:

“A mí también me influyen mucho, sí, me influyen bastante, me da mucha curiosidad tanto que mencionan de fumar esto, probar aquello, cómo los pone, ¿cómo no voy a querer probar?”

Sin embargo, entre lxs jóvenxs hay voces reacias y críticas ante las narrativas sobre el consumo de sustancias. Aunque no es común que un promotor-vendedor hable mal de su propia mercancía, siempre existen sospechas y reticencias por parte de lxs posibles consumidorxs. Del grupo focal tres, un joven advierte:

“En algunas canciones escuchas que mencionan ‘Tusi’, ‘Perico’, ‘Mota’... y lo cantan como si fuera lo máximo, ¿sabes? Como si fuera algo súper bueno y divertido, cuando en realidad no lo es.”

Eduardo, con sarcasmo y falsa ignorancia, comenta:

“Claro que influncian. Yo tengo amigos que hasta han probado... Me han contado que han probado... pues, ya sabes, cosas. No voy a decir nombres porque ni me acuerdo, pero sí, han probado de eso que se mete por la nariz, ¿sabes? ¿Quién sabe cómo se llama? Pero sí, me han dicho que le han entrado, y pues también a la mota, al alcohol... eso sí, es lo común, lo normal. Y ya, algo más light como el vapeador, pero pues al final también es un consumo. Claro que emociona y se puede sentir chido, pero no está bien, las consecuencias pueden ser graves.”

Jóvenas como Sofía tienen la experiencia de ver cómo la puerta de entrada al “narcomundo” que narran los corridos bélico-tumbados se da a través del consumo de sustancias psicoactivas:

“Yo he visto muchos casos de amigos que, por escuchar corridos —específicamente ahora con los bélicos y tumbados— se empezaron a clavar en el consumo. O sea, empezaron a consumir y a juntarse con gente que andaba en ese rollo, consumiendo nada más, no que vendan o andén de narcos, pero sí consumiendo lo que pueden. Como que los metió en ese mundo y por eso se sienten bien bélicos, pero para ellos esto resulta negativo. Yo cada vez los veo peor. Tampoco es como que consuman

lavada, saber qué se meten. Ya con el alcohol ni se diga, ese es de a ley. Si desde niños te dan a probar, por sentirse un rato bien se perjudican al final; desde el meterse chingaderas pues... eso está mal. Lo cantan bonito, pero no es así.”

En la etapa actual del sistema capitalista, existe una clara correspondencia entre el avance violento de la mercantilización —que a todo le pone precio, incluyendo al sentir y al pensar— y el uso de complejas técnicas de marketing que logran posicionar a las sustancias como facilitadoras de estados emocionales intensos y placenteros, además de inhibidoras de estados anímicos indeseables como la tristeza o el aburrimiento. La felicidad también se vende: embotellada o en cuadros, con efectos y duración corta, para asegurar el ciclo constante de venta y compra. Al respecto escribe Lipovetsky:

“La sociedad de hiperconsumo es la tercera etapa histórica del capitalismo de consumo. No se caracteriza solo por nuevas formas de consumir, sino también por nuevos modos de organizar las actividades económicas, nuevas maneras de producir y vender, de comunicarse y distribuir. Lo que ha cambiado de cara es todo el sistema de la oferta. [...] La economía de la fase III ha invertido la lógica que, organizando la producción estandarizada de masas, creaba la preponderancia de la oferta: ya no se trata de producir primero para vender después, sino de vender para producir, ya que el consumidor final se ha convertido en una especie de —comisionante— del productor. Por proponer una variedad creciente, por multiplicar las opciones que aseguran la mass customization⁷⁶, la fase III, en que se ve la hipertrofia de la oferta, aparece como una economía dominada por la demanda. [...] La economía de la hipermercancia coincide con la carrera desenfrenada por la renovación acelerada de productos y modelos. Las industrias culturales obedecen a la misma ley —frenética— de lo nuevo y lo perecedero.” (2007:69, 73, 80).

Es innegable cómo el performance bélico-tumbado promueve el uso de sustancias alcohólicas y psicoactivas. Como ya se ha dicho, es una de las temáticas que más polémica genera y que mantiene a las juventudes en vilo. Tampoco es exclusivo de estos subgéneros mencionar el alcohol, la cocaína, la marihuana y demás sustancias; pero sí es particular el exceso con el que se muestra y la forma en que se presenta como parte esencial del estilo de vida que pregonan. Se muestra también la liga con los dueños del rentable negocio de las “drogas”. Incluso cuando se trata de iniciar una *Nueva vida* —como

76 Para Lipovetsky, la mass customization es uno de los rasgos distintivos de la hipermodernidad y de la sociedad de hiperconsumo. Representa un alejamiento del modelo fordista de producción estandarizada, al referirse a la capacidad de ofrecer productos y servicios altamente personalizados a gran escala. Este fenómeno, posibilitado por tecnologías de producción flexible y estrategias de marketing individualizado, intensifica la experiencia de consumo y refuerza la lógica de la “sociedad del yo”. La personalización se convierte así en una forma de expresión de la autonomía y la singularidad del sujeto consumidor, alimentando además el consumo emocional y la búsqueda de satisfacción subjetiva a través del mercado.

se titula una de las canciones de Peso Pluma— las sustancias están presentes. Así la Doble P canta a las fases del renacimiento humano:

“La noche ha llegado,
ya estoy preparado,
un buen White Recluse⁷⁷ a mí me ven forjando.”

El estilo tumbado y bélico va fumando y bebiendo; su acontecer es alterado. Así revelan la verdad del Ser que la postura óptica capitalista instaure: no se es sino en la intensidad del consumo.

⁷⁷ En el contexto de la narcocultura, White Recluse alude a una variedad de cannabis conocida por su alta potencia y efectos intensos. Su mención en letras de corridos tumbados y bélicos denota un estilo de vida hedonista vinculado al consumo de sustancias de élite, cargado de capital simbólico. La referencia no sólo indica acceso a productos de alta gama, sino también un tipo de conocimiento especializado dentro de la subcultura psicoactiva, que opera como marcador de pertenencia y distinción.

3.3. “Un conjunto de Moncler que no sale hasta enero y ya me lo dieron”⁷⁸: Marcas y la búsqueda de identidad a través del consumo

“Yves Saint Laurent, y si no es Dior que no la llamen, le encantan todos los detalles, y ahí es donde entro yo.”

“Madonna”, Natanael Cano y Oscar Maydon

Etimológicamente, la palabra marca tiene raíces germánicas. Proviene del término protogermánico *markō*, que significa “límite”, “frontera”, “signo” o “señal”. En sus orígenes, las marcas se utilizaban para señalar la propiedad del ganado y marcar herramientas u otros bienes. Con el tiempo, comenzaron a identificar al productor o fabricante de una mercancía, estableciendo así una señal de origen. Este uso permitía que las personas reconocieran la procedencia de un bien, generando confianza y lealtad hacia su fabricante.

En esta primera etapa, la marca transmitía una promesa de calidad, rendimiento y valor del producto. Para las empresas, se volvió un activo intangible de alto valor, capaz de incrementar sus ingresos y prestigio. Sin embargo, esta concepción fue superada a partir de la década de 1980 con el auge del neoliberalismo, que, junto con la creciente interconexión de los mercados y el impacto de la cultura popular, sofisticó las técnicas de marketing y convirtió la marca en algo más que un distintivo: una relación afectiva, una insignia identitaria. Al respecto, Lipovetsky señala:

“Ya no se trata de vender un producto, sino un modo de vida, un imaginario, valores que desencadenan una emoción: lo que se emplea cada vez más para crear la comunicación es una relación afectiva con la marca. Los objetivos de la persuasión comercial han cambiado: no basta ya con inspirar confianza, hacer conocer y memorizar un producto: hay que llegar a mitificar y hacer amar la marca. Las estrategias mecanicistas han sido reemplazadas por las estrategias emocionales, en armonía con el individualismo experiencial.” (2007:88–89)

⁷⁸ Estrofa de la canción “Mr. Internacional”, de Tito Double P y Los Dareyes de la Sierra. Moncler, marca italiana de lujo fundada en 1952, es reconocida mundialmente por sus chaquetas acolchadas de alto rendimiento, originalmente diseñadas para el alpinismo. En la actualidad, Moncler representa un símbolo de exclusividad y estatus dentro de la moda global. Su prestigio proviene tanto del diseño técnico impecable como del aura de distinción que proyecta. En el contexto de las narconarrativas musicales, poseer —o anticipar el acceso a— una prenda inédita de esta firma no sólo comunica poder adquisitivo, sino también capital simbólico: pertenecer a una élite que accede antes que nadie a los signos del lujo.

Como se ha venido argumentando, la evolución del consumismo y el papel de las marcas están estrechamente vinculadas con las transformaciones del capitalismo global y sus distintas fases. Estas se ven potenciadas por los avances tecnológicos: no es lo mismo la publicidad que permitía la televisión que lo que hoy presenciamos con tablets, smartphones y el estrepitoso desarrollo de lo digital-virtual.

En su libro *No logo*, Naomi Klein ofrece una crítica lúcida y rigurosa sobre el poder omnipresente de las marcas en la sociedad contemporánea. La autora muestra cómo lxs consumidorxs ya no compran sólo un producto, sino una marca y todo lo que esta representa: un estilo de vida, un estatus social, una forma de pertenecer y de “ser”. Muchas marcas han reemplazado a instituciones como la religión, la escuela o incluso la familia como fuentes de significado, identidad y valores.

Klein argumenta que el brillo de la marca eclipsa la reflexión crítica sobre las condiciones materiales de producción. Las empresas no sólo buscan vender productos, sino “construir marca”, tercerizando la producción a países del sur global donde la mano de obra es barata y las condiciones laborales precarias. Así, el producto se vuelve secundario: lo que importa es la idea, el “concepto” emocional y cultural que moviliza la compra. Desde esta lógica, el imperio de las marcas profundiza la alienación, al ocultar el origen del trabajo y las cadenas de explotación que sostienen la mercancía. Klein escribe:

“Más allá de las relaciones públicas, más allá del patrocinio, lo que estas compañías están descubriendo es que la forma más eficaz de evitar la dura realidad del trabajo, el costo de la mano de obra y los problemas de responsabilidad es salir del negocio de la producción y entrar en el negocio de la construcción de marcas. El poder en la cultura ya no reside en la fábrica, sino en el concepto. El concepto de cool, el concepto de rebeldía, el concepto de autenticidad. Lo que estas compañías están vendiendo no es un producto: es un concepto, una idea, una actitud. Marca como concepto. Marca como estilo de vida.” (2014:7)

Motivar y crear la demanda es aún más potente cuando se construyen idearios alrededor de marcas que penetran en las subjetividades humanas, incrustando identidades que se doblegan ante el poder enajenante de mercancías cada vez más desvinculadas de los procesos productivos y destructivos que implican. Las marcas ofrecen hoy formas de habitar, percibir y comprender el mundo. Su poder seductor logra ensimismar a lxs consumidorxs, abstrayéndolxs de las realidades sociales, políticas, económicas y culturales, realidades habitadas por otrxs humanxs, que bajo las claves epistémicas de la oferta y la demanda se perciben más como competencia que como semejantes: lxs demás como otras marcas con las cuales compararse o, en todo caso, identificarse si se comparte una estética o un consumo. En este sistema, basta con desear o aspirar al estilo de vida que una marca proyecta —no es necesario poseer físicamente sus productos— para que ejerza influencia sobre la subjetividad.

Con el imperio de las marcas se cuentan historias de triunfo y elegancia, de valentía perfumada y bien vestida. Estas narraciones nos envuelven y ofrecen sentido a cada experiencia —sea esta grata o dolorosa—, encaminándola hacia la tiranía de lo igual, que es el consumo. En un macabro juego de aparente libertad, se instala la inmutabilidad del "yo", lo que Paul Ricoeur denunció como la “ipseidad mercancia”⁷⁹: un yo reducido a eslogan, atrapado entre el "Just Do It" de Nike y el "Impossible Is Nothing" de Adidas. La publicidad ya no interrumpe la vida: la reemplaza. En palabras de Naomi Klein:

“La publicidad invasiva no sería simplemente algo que soportarías en el camino a algún lugar interesante, sino que sería el lugar interesante en sí mismo. Después de todo, si la creación de una marca exitosa consiste en impregnar una marca de una personalidad rica, la mejor manera de hacerlo sería eliminar todas las demás opciones de personalidad. Para convertir una marca en una forma de vida, primero debe acabar con otras formas de vida.” (2014:61)

Por su parte, Lipovetsky reflexiona sobre el ascenso de una nueva forma de propaganda emocional:

“Lo que avanza no es un totalitarismo publicitario, sino una hiperpublicidad espectacular y sin freno, onírica y cómplice; hiperpublicidad irónica que se mira a sí misma, que juega consigo misma y con el consumidor. Se impone una nueva era de publicidad que, alineándose con los principios de la moda (cambio, fantasía, seducción), está en sintonía con el comprador emocional y reflexivo de la fase III. La fuerza de las imágenes que contribuye a levantar las grandes marcas no instituye un orden tiránico, sino el universo de las marcas-estrella planetarias: la época del hiperconsumo coincide con el triunfo de la marca como moda y como mundo.” (2007:89)

En tiempos de colapso civilizatorio, las marcas funcionan como software orgánico que instalan identidades en los territorios-cuerpxs humanxs.

Los corridistas tumbados y bélicos son marcas en sí mismos⁸⁰. A su vez, promueven otras marcas que calzan, visten, beben, manejan, inhalan, fuman y también disparan. Para reflexionar críticamente este

79 La ipseidad, según Paul Ricoeur, remite a la permanencia del “quién”: la capacidad de un sujeto y sujeta para mantenerse fiel a sí mismx y a sus compromisos a lo largo del tiempo, incluso en medio del cambio. Se vincula con la promesa, la responsabilidad y la construcción narrativa de la identidad. En contraste, la ipseidad mercancia describe un fenómeno contemporáneo en el que la identidad queda reducida al consumo y la posesión de bienes. En este escenario, las promesas publicitarias de las marcas reemplazan los compromisos personales, y la narración individual es colonizada por lógicas de mercado. Este proceso erosiona la autonomía, vacía la experiencia de autenticidad y favorece la alienación subjetiva: el sujeto y sujeta ya no se define por sus valores o relaciones significativas, sino por lo que exhibe, desea o consume. La publicidad sustituye la biografía, generando identidades manipulables, fragmentadas y desprovistas de agencia crítica.

80 Los principales exponentes de los subgéneros del corrido tumbado y bélico —como Natanael Cano (“CT”), Peso Pluma (cuya estilización incluye el símbolo de dinero: “Pe\$o Pluma”) u Oscar Maydon (“OM”) — no solo se presentan

fenómeno no basta con apuntar al fetichismo de la mercancía: es necesario incorporar las dinámicas propias del universo digital-virtual⁸¹, que ha acelerado y amplificado la circulación de imágenes, estilos y discursos. Los artistas tumbados y bélicos deben pensarse como metamarcas: capaces de crear y moldear realidades físicas y digitales, de ofrecer perspectivas, comprensiones y estilos de vida, mientras se erigen como identidades fluidas y cambiantes que agregan o desagregan otras marcas según su conveniencia escénica. Una joven del grupo focal uno lo expresa con lucidez:

“Ellos hablan todo el tiempo de marcas, aunque no lo digan, pues en los videos se miran esas marcas. Su estilo de vida es ese, y pueden portar las marcas que quieran y cambiarlas cuando se les antoje, sobre todo si sale una más cara. Como cuando Natanael Cano empezaba: se vestía bien, aunque más sencillo, pero ahora ya es otra cosa... aunque sigue usando Adidas.”

Del mismo grupo focal, un joven saca de su cartera una pequeña imagen de Natanael Cano y dice: “Aquí está mi dios Nata, que usa adidas para que todos podamos tener algo adidas, pues ya las otras marcas está cabrón, o sea, se puede, pero hay que chingarle bastante. Por mientras, lo más accesible: unos adidas hasta en Coppel⁸².”

Es revelador cómo varixs jóvenxs hacen referencia a la autoexigencia en el trabajo como condición para alcanzar el estilo de vida tumbado-bélico. Un joven del grupo focal dos expresa: “Pues sí

como artistas musicales, sino como marcas integradas. Esta estrategia se inscribe en la creciente lógica de la comercialización de la identidad, donde la imagen personal, el estilo de vida y los vínculos afectivos se convierten en productos comunicables y monetizables. Estas metamarcas encarnan la fusión entre espectáculo, consumo y marketing emocional, donde la frontera entre vida privada, performance artístico y mercancía se disuelve en favor de la rentabilidad.

81 Desde 2020, el ecosistema digital-virtual ha experimentado una transformación acelerada, impulsada por desarrollos disruptivos como la inteligencia artificial generativa (IA), el auge del metaverso y la adopción masiva de tecnologías de realidad virtual y aumentada (RV/RA), con dispositivos insignia como los de Apple (Vision Pro) o Meta (Quest). Estas innovaciones no solo han redefinido la producción, distribución y consumo de contenidos, sino que han reconfigurado profundamente las estrategias de marketing y construcción de marca. En este contexto, lxs consumidorxs participan de experiencias inmersivas, hiperpersonalizadas e interactivas, que amplifican las posibilidades de captura emocional y simbólica. El mercado ya no vende solo productos: produce mundos experienciales que interpelan la subjetividad en tiempo real.

82 Coppel es una cadena de tiendas departamentales mexicana orientada principalmente a sectores de bajos ingresos. Su modelo de negocio se basa en la venta a crédito de productos como ropa, calzado, muebles y electrodomésticos, facilitando el acceso al consumo mediante financiamiento propio. Sin embargo, este acceso conlleva tasas de interés elevadas, lo que ha generado fuertes críticas. Lejos de representar una verdadera democratización del consumo, Coppel reproduce y capitaliza la precariedad económica de sus clientxs, promoviendo un endeudamiento sistemático que muchas veces se vuelve estructural. En lugar de ofrecer bienestar, construye un espejismo de prosperidad a plazos, basado en la vulnerabilidad financiera de las mayorías.

promueven muchas marcas los tumbados que son muy caros, hasta imposibles, pero pues eso motiva para meterle duro al trabajo. Yo a veces me voy con mi abuelo a trabajar y eso me motiva a chingarle.”

Del mismo grupo focal, otro joven menciona: “A mí me gustan bastante los corridos y sé de lo que hablan, pero lo que a mí me gusta es que ahora manejan otro estilo: traen tenis Jordan, gorras JC Hats, la mayoría marcas caras. Pues sí, es gracias al narco que muchos pueden llegar a todo eso, pero quienes no agarramos ese camino también podemos ponerle ganas, intentar ser empresarios.”

Cuando los y las jóvenxs trazan una línea de separación con el tema narcotraficante, varixs de ellxs hacen una distinción entre acceder al estilo de vida hiperconsumista mediante el narco o esforzarse en otras áreas para acceder a él. Pero, a pesar de la diferencia de caminos, resalta la necesidad del “esforzarse”, “echarle ganas” y, en suma, exigirse más a unx mismx, lo cual se vincula con un momento histórico donde las tecnologías del poder han alcanzado la posibilidad de pasar de sociedades disciplinarias a prácticas de autoexplotación. Sobre lo anterior, Byung-Chul Han reflexiona:

“El sujeto de rendimiento está libre de un dominio externo que lo obligue a trabajar o incluso lo explote. Es dueño y soberano de sí mismo. De esta manera, no está sometido a nadie; mejor dicho, solo a sí mismo. En este sentido, se diferencia del sujeto de obediencia. La supresión de un dominio externo no conduce hacia la libertad; más bien hace que libertad y coacción coincidan. Así, el sujeto de rendimiento se abandona a la libertad obligada o a la libre obligación de maximizar el rendimiento. El exceso de trabajo y rendimiento se agudiza y se convierte en autoexplotación. Esta es mucho más eficaz que la explotación por otros, pues va acompañada de un sentimiento de libertad. El explotador es al mismo tiempo el explotado. Víctima y verdugo ya no pueden diferenciarse. Esta autorreferencialidad genera una libertad paradójica, que, a causa de las estructuras de obligación inmanentes a ella, se convierte en violencia. Las enfermedades psíquicas de la sociedad de rendimiento constituyen precisamente las manifestaciones patológicas de esta libertad paradójica.” (2012:30–31)

Esta configuración psíquica, que da como resultado sujetxs de rendimiento, es una de las batallas ganadas por las tecnologías del poder capitalistas. Estas han interferido en lo que el marxismo llama la toma de conciencia de clase, la cual podría favorecer a los grupos sociales desfavorecidos y sometidos a este orden de vida para conocer en profundidad las problemáticas político-económico-sociales y organizarse en torno a su resolución para un beneficio común. Al contrario de esto, él y la sujeta de rendimiento no solo compiten entre sí por mejores prebendas, también sufren de padecimientos mentales, tales como frustración, distimia, ansiedad y depresión, ante la abundante demanda que ofrece la cultura del consumo y la imposibilidad de satisfacerla. Es así como la supuesta

libertad se convierte en esa libertad paradójica que menciona Chul Han. Dice un joven del grupo focal tres:

“Muchos critican a los corridos por la violencia y el narco, pero también es gente frustrada y envidiosa que ya quisieran tener un poco de lo que muestran. Yo admiro que pueden comprar esas marcas, y aunque a veces también me agüite por no poder vivir... bueno, vivo bien, pero vivir usando algo de marca sin que me preocupe cuánto gaste, también da coraje, pues, no con ellos, los cantantes, con uno mismo de no atreverse a más o de simplemente echarle más ganas a lo que se hace.”

En la misma tesitura, reflexiona seriamente Elías:

“El porte de todos esos vatos es bien chido, no cargan cualquier marca. También les ha costado, aunque luego digan que solo por el narco consiguen lo que tienen. Pero a mí también me gusta porque hay otros que te motivan a esforzarte. En sus vidas reales ellos también son empresarios, invierten en varios negocios. El Junior, por ejemplo, tiene su marca de ropa⁸³ y a mí la neta sí me motiva a echarle ganas. Y no digo que para entrarle a la maña, sino para tener un negocio derecho, aunque luego eso es bien cansado. Tengo tíos que venden comida y son unas chingotas, ¡ah, pero ya que se pueden comprar unos Adidas clásicos como los que usa el Nata!, es la recompensa.”

La constante mención y atención que se le da al tema del narco y la apología del crimen banaliza otros temas que las y los jóvenxs identifican por sus vivencias. Diego comenta otro tipo de enganchamiento que pueden provocar las narrativas tumbado-bélicas:

"Mira, chance y ya tanto que se oyen esas rolas del narco que ya ni pesan, ¿sabes? Ya se ve como algo normal, pero en lo que sí te das cuenta que enganchan es en cómo se visten, ¡ahí sí cambia un montón! Se clavan con el flow tumbado y le entran a la moda. Tengo un compa que se desespera por no tener las gorras que usan el Nata, el Junior y todos esos vatos."

Una experiencia similar cuenta, exaltado, un joven del grupo focal uno:

"Güey, ¡sí influye un buen! Tengo amigos que, te juro, hasta en la forma de vestir se transformaron. Por ejemplo, a uno ni le gustaban las gorras y ahora usa de esas de animalito. ¡Pum!, cambió por

83 "Sad Boyz Clothing" es la marca de ropa fundada por el artista Junior H. Se trata de una línea de streetwear con una estética oscura y melancólica, coherente con la identidad musical del cantante. Sus colecciones —compuestas por sudaderas, camisetas, gorras y accesorios— suelen lanzarse en ediciones limitadas y se caracterizan por diseños gráficos minimalistas, colores apagados y referencias emocionales asociadas al estilo de vida "Sad Boy". La marca funciona tanto como extensión estética del artista como estrategia de fidelización simbólica con su audiencia.

completo. Hasta me dice que se compra tenis de suela roja que porque 'le marca el rango'... ¡Qué mamada!"

En las narrativas tumbado-bélicas se maneja el ideal de “echarle ganas” y superarse para alcanzar una vida respetable. En la canción "*Sencillo soy*", Polo González canta: “tuve vida dura y me gustó chingarle, aprendí a moverme para superarme, todavía me recuerdo, no tenía nada y me decían: ‘don nadie’, me brinqué la barda y me llegó el respeto, ya no me preocupo, con mi clika cuento...”. Estas historias son una constante en las letras de todxs lxs artistas de estos subgéneros, que si bien pueden parecer buenos mensajes, abonan al constructo del sujeto y sujeta del rendimiento que se autoexplota para portar mercancías de marca. Cantan Natanael Cano y Codiciado en "*De a de veras*": “Aprendí que con esfuerzo uno siempre logra y hace lo que quiera, juzguen si son de a de veras, siempre puesto y al trabajo le echo ganas...así me miran llegar en Lambos y en Ferraris, aunque he batallado, no me he acorrientado...”.

El aura del trabajo duro acompaña las letras de estas canciones y muchas veces son los mensajes que las y los jóvenxs adoptan. Así cuenta Diego, sorprendido, otra de sus experiencias:

“Tengo un compa que sí se tomó en serio las historias que cuentan. Ya ves, el Nata era un morro sencillo que iba a una prepa normal, donde grabó sus primeros videos. Pero mi compa sí se obsesionó, y no digo que esté mal, pero luego se pone bien ansioso o desesperado por traer el estilo tumbado. Ya ves, cuando empezaron a traer camisas y ropa Supreme⁸⁴, ahí andaba mi compa como loco por comprar algo de esa marca. Esa vez hasta se gastó un dinero que le dieron para comprar zapatos de la escuela, y ni siquiera para una original, la compró en el mercado. Tienen de todas las marcas, piratas, pero por mientras. Ya luego sí se metió a chambear en un puesto de accesorios para celular y quién sabe en qué otras cosas. De él no me constan otras cosas, solo eso: que se obsesionó con el estilo.”

Los corridistas tumbado-bélicos desarrollan un concepto de libertad ligado a los valores de la sociedad occidental, que no solo alienta la libertad del consumidor y consumidora, sino que también promueve la libertad de emplearse en diversos trabajos o, si se tiene el ímpetu, de autoemplearse. Las dificultades y obstáculos se presentarán, pero el estilo de vida tumbado-bélico motiva a “ser un cabrón” y salir

84 Supreme es una marca neoyorquina de ropa y accesorios fundada en 1994, originalmente vinculada a la cultura del skate y el hip-hop. En el contexto del corrido tumbado y bélico, ha adquirido un valor simbólico como emblema de estatus, autenticidad urbana y consumo aspiracional. Su modelo de exclusividad —basado en lanzamientos limitados y colaboraciones de alto perfil— ha contribuido a consolidar su uso como marcador identitario entre jóvenxs que buscan destacar, alinearse con lo "tumbado" y apropiarse de estéticas globalizadas de poder y distinción.

adelante. Sin embargo, ante la creciente precarización y miseria que azotan nuestras sociedades, lo que se observa son individuos e individuos aún más encadenados a los deseos de superarse exitosamente.

Apunta Byung-Chul Han:

“El sujeto de rendimiento neoliberal que cree ser libre es, en realidad, un siervo, un siervo absoluto, en la medida en que se explota a sí mismo de forma voluntaria y sin necesidad de amo. De hecho, no tiene ante él ningún amo que lo obligue a trabajar. El sujeto neoliberal como empresario de sí mismo no es capaz de establecer con los demás relaciones que estén libres de propósito. Entre los empresarios de sí mismo tampoco puede surgir una amistad libre de propósito. Sin embargo, en origen ser libre significa ‘estar entre amigos’: en indoeuropeo, las palabras libertad y amigo poseen la misma raíz. En esencia, la libertad es una palabra relacional. Solo es posible sentirse verdaderamente libre dentro de una relación lograda. El aislamiento completo al que nos conduce el régimen liberal no nos hace libres de verdad. La libertad es sinónimo de comunidad lograda. Uno de los eslóganes publicitarios de la compañía aérea alemana Lufthansa dice Only You (solo tú). Esta no podría ser en ningún caso una buena base para la libertad.” (2024:74–75)

Aunque las letras de los corridos increpen que “si se le echa ganas se puede”, esta es una quimera para las mayorías. Los bienes que la naturaleza nos ofrece son limitados, y la forma en que las distintas industrias los utilizan para construir, por ejemplo, un Ferrari, es sumamente destructiva. La acumulación de recursos por parte de una élite deja inevitablemente muy poco para el resto de la población mundial. Además, la riqueza no se genera de la nada: se requiere la explotación de millones para que exista, por ejemplo, un Carlos Slim. Justamente, las marcas funcionan actualmente como lentes de realidad virtual: permiten fantasear con la posibilidad de llegar a ser alguien importante y pudiente, incluso sobre basureros, siempre y cuando se “le eche ganas” y se persevere. Mientras eso sucede, se puede adoptar el estilo, al menos para ir aparentando. Eduardo comenta al respecto:

"Lo que he notado en muchos de mis amigos es que se revientan la lana en ropa nomás para andar 'alucinando', para verse 'alucines', pues, puro estilo 'alucín'. Se clavan en comprar todo lo que ven que usan los artistas de los corridos, aunque sepan que son falsos."

Desde la narcocultura, un “alucín” (palabra derivada de alucinar) es alguien que representa, como performance, el estilo de vida que ostentan los artistas o narcotraficantes, adoptando conductas, vestimenta y lenguaje. Este acto involucra al círculo social en la interpretación de un personaje y su entorno. Pueden incluso cargar radios y fajos de billetes falsos. Sobre esto mismo expresa Fernando:

"La neta, no todos tienen feria para comprar las marcas originales, ¿no? Entonces, ¿qué hacen? Se van al mercado y se compran las piratas. Y todos sabemos que son piratas, obvio. A lo mejor algunos sí

traen las originales, pero se nota a leguas las que no son. Es pura gente queriendo aparentar lo que no son, son alucines. Quieren dar el 'gatazo' de que tienen varo y poder, pero en realidad no tienen nada. Son las ansias, y pues andan de alucines, es puro show."

Esta cultura alucín se extiende a toda la sociedad, pues muchas de nuestras creencias no son más que imposiciones. Escribe Han:

“En la actualidad creemos hallarnos en libertad, pero en realidad nos explotamos apasionadamente hasta que nos rompemos. La pérfa lógica del rendimiento me obliga a superarme a mí mismo. En cuanto consigo algo, quiero conseguir más aún, es decir, quiero superarme. Sin embargo, no es posible superarse a uno mismo, ¿verdad? Esta absurda lógica del rendimiento acaba conduciendo al colapso. Pensamos que nos estamos realizando, que nos estamos optimizando, pero en realidad nos estamos explotando. Nos optimizamos hasta la muerte. ¿Y contra qué podríamos protestar? No hay nadie que me obligue a trabajar. De hecho, me exploto por mi propia voluntad. La célebre artista conceptual estadounidense Jenny Holzer crea lo que denomina truisms —máximas, aforismos o reflexiones a menudo contradictorias sobre cuestiones sociales, políticas y personales— y uno de ellos dice lo siguiente: ‘Protect me from what I want’ (protégeme de lo que quiero). Esa es la paradoja de esta libertad.” (2024:75–76)

La construcción de marcas posibilita una profunda alienación en contextos cada vez más violentos, precarios y devastados ecológicamente. No son los corridos bélicos y tumbados los creadores de estas marcas, pero sí son marcas cantándole a otras marcas, y participando activamente en el desarrollo tecnológico de estas. Como bien mencionó Diego, uno de los jóvenes entrevistados, quizá sea con las marcas el principal “enganche” que se da hacia este estilo de vida.

En este contexto, la marca no solo funciona como emblema aspiracional, sino como un dispositivo de captura de la subjetividad: ya no basta con vestirla, hay que encarnarla. El cuerpo y cuerpa joven se convierte así en lienzo publicitario, soporte viviente del logo, territorio simbólico donde se inscriben las promesas del capital. En este régimen de visibilidad total, la autenticidad ya no importa: lo que vale es el efecto, la ilusión de pertenecer, aunque sea a crédito o con réplicas del tianguis. Se instaura una política de la simulación donde el “alucín” no es una desviación marginal, sino la condición generalizada de la existencia en tiempos de hiperconsumo. Fingir es sobrevivir. Y mientras se canta, se compra, se presume y se postea, la maquinaria sigue su curso: acumulando despojos detrás del neón de las vitrinas, reproduciendo un orden que reduce la vida a performance y el deseo a catálogo. En el fondo, lo que está en juego no es solo el estilo, sino el alma.

3.4. "Ahora me siento más vacío porque hay mucho farsante"⁸⁵: Consecuencias negativas y reflexiones críticas sobre el consumo

“Una cerveza puede ayudar a que salgas de mi cabeza,
no te gustaba el dinero y fue la simpleza, de tus ojitos dormilones al mirar...”
"Una cerveza", Fuerza Regida y Manuel Turizo

El bombardeo publicitario se produce por todos los medios y de manera permanente; nadie escapa al ataque. Incluso los smartphones sugieren productos basados en las conversaciones que registran. La misma cultura funciona como un gran escaparate de espectáculos diversos, transformando el tiempo libre y de descanso en una suerte de “venta de catálogo”. Para agencias y departamentos de marketing, lxs jóvenxs son objetivos prioritarios. Cualquier atisbo de rebeldía ante sus ofrecimientos es rápidamente redirigido, pues en estos tiempos las técnicas de coacción ya no se basan en la represión, sino en la seducción. La acción rebelde se ha transformado en un acto de consumo contestatario, dirigido contra lxs adultxs o los usos y costumbres tradicionales.

Las tecnologías del poder, hoy operadas mediante dispositivos complejos e insospechados, inciden profundamente en los procesos de subjetivación y desubjetivación. Estos procesos, según Valenzuela Arce, están intrínsecamente ligados a la construcción de identidades, la producción cultural y la experiencia social, especialmente en contextos marcados por la violencia sicaria⁸⁶, la desigualdad y la precarización de la vida. La subjetivación, ese intrincado baile de construcción identitaria (Valenzuela Arce, *La danza de los extintos*), se contrapone a la desubjetivación, esa silenciosa erosión del ser. En esta oscilación psíquica, el pensamiento —en tiempos de aceleración digital-virtual— se vuelve un torbellino de ecos disonantes.

85 Estrofa de la canción *Gracias a Dios*, de Natanael Cano y Lil Mosey.

86 En este trabajo se entiende por violencia sicaria un fenómeno complejo y multifacético, profundamente arraigado en estructuras de poder desiguales, en la herencia colonial, en la práctica organizada —e institucionalizada— de desaparición forzada por parte de actores estatales y mercenarios, en las economías extractivistas y en el uso del narcotráfico como herramienta de despojo territorial y pretexto para la militarización. A diferencia de las definiciones reduccionistas que la describen como mera criminalidad individual, las perspectivas críticas del sur global la conceptualizan como una manifestación de la violencia estructural y sistémica. Esta es también la postura asumida en el presente trabajo.

Indagar sobre las resistencias y críticas de lxs jóvenxs frente a los productos culturales invasivos requiere una comprensión afinada de la violencia. Esta no es solo física o directa. Siguiendo a Valenzuela Arce,

“Pensar las violencias implica identificar sus rostros trasmutados, maquillados, recolocar sus expresiones reconocibles...y reconocer también dos violencias frecuentemente inadvertidas. La primera, la violencia publicitaria: aquella que difunde patrones y modelos de vida consumistas excluyentes para la mayoría de la población. La segunda, las violencias adulto-gerontocráticas, que tienden a excluir a los jóvenes de los espacios de poder dominados por las generaciones mayores. “(2023:51).

Esperar críticas abiertamente estructuradas o argumentaciones sólidas por parte de jóvenxs sometidxs a constricciones multidimensionales es una arrogancia desconsiderada —y también violenta. ¿Cuándo se ha visto florecer un campo regado permanentemente con pesticidas? Sin embargo, cuando se les escucha sin juzgar, al estilo de Momo⁸⁷, con atención plena y acompañamiento, las flores brotan.

Así pues, es muy común escuchar críticas severas por parte de lxs adultxs hacia la juventud, principalmente en forma de señalamientos y descalificaciones, enunciadas sin el más mínimo intento comprensivo de la circunstancia que nos imbuye a todxs. Muchas de estas críticas provienen de cárceles epistemológicas desde donde lxs adultxs apenas asoman la mano, solo para señalar con el dedo acusador a las celdas vecinas, donde se hallan otrxs rexs a quienes juzgan de superfluos, desinteresadxs, apolíticxs y consumistas.

Lo anterior, sin embargo, es una generalización. Está claro que no todxs lxs adultxs condenan a lxs jóvenxs: hay quienes eligen caminar a su lado, hombro a hombro, acompañando con respeto y escucha. Durante el trabajo de campo surgieron voces adultas que se acercaban espontáneamente a los pasillos y jardines del Bachilleres, o bien en otros espacios fuera del ámbito escolar, para conversar con quien suscribe esta investigación. Algunos daban por sentado que compartíamos opiniones, y afirmaban sin ambages que la juventud actual estaba perdida, inmersa en “las peores costumbres”, siendo “chicos sin ideales, ansiosos por consumir”. Comentarios como ese fueron los más habituales. “Están todo el

⁸⁷ *Momo* es la protagonista de la novela homónima de Michael Ende, publicada en 1973. Se trata de una niña huérfana con la extraordinaria capacidad de escuchar profundamente, lo que permite a quienes la rodean reconectar consigo mismxs, resolver sus conflictos y reencontrar el sentido de la vida. En la historia, Momo se enfrenta a los Hombres Grises, entidades que roban el tiempo de las personas y las persuaden de “ahorrrarlo” para un futuro ilusorio, produciendo una sociedad alienada y deshumanizada. Con la ayuda del Maestro Hora y otros personajes, Momo emprende una resistencia para devolver a las personas el tiempo robado y restablecer la conexión humana. Ende, M. (2010). *Momo*. Ediciones Alfaguara.

día en el celular, consumiendo contenido basura y pensando en qué más consumir. Y si les gustan los corridos tumbados, ni se diga”, expresó uno de los adultos que recurrentemente buscaba conversación dentro de la escuela, comentario registrado en el diario de campo.

Las sentencias adultocéntricas contra el consumo en las juventudes fueron, paradójicamente, las que permitieron vislumbrar una de las críticas más profundas que lxs jóvenxs elaboran contra la cultura del consumo. Una crítica que va hasta los cimientos del actual orden civilizatorio y que pone fuertemente en entredicho la perspectiva adultocéntrica. Estas críticas y resistencias difícilmente podrían conocerse desde los púlpitos magisteriales, mucho menos desde las atalayas de superioridad moral e intelectual. Esa crítica juvenil reiteradamente cuestionó el “ejemplo adulto”.

En el grupo focal dos, una joven —con la mirada baja y acariciando el césped— expresó en tono de queja:

“Yo escucho corridos, desde Ariel Camacho, y ahora los tumbados me gustan. Soy fan y aunque digan lo que digan, yo sé a lo que le doy importancia. No solo es el narco. También sacan que solo hablan de borracheras y de meterse coca, pero luego en las fiestas familiares andan todos bolos y sin escuchar corridos. Sé de los temas que hablan, pero a mí me gustan más los ritmos.”

Sin mencionar nombres, la joven se refirió a ciertos señalamientos que, a la postre, se le revelan como incongruentes. En continuidad con ese tema, otro joven del mismo grupo expresó su punto de vista:

“En el tema de las drogas, me han preguntado mis tías si me gustan las drogas, y luego me explican que esas canciones glorifican el consumo. Yo las escucho y pienso... pero luego las veo: no se meten perico ni mota, pero ¿y la otra coca? [En referencia a la Coca-Cola]. Yo ni pienso en drogas cuando escucho corridos.”

Desde la pedagogía crítica, Paulo Freire sostuvo que educar es, ante todo, encarnar el ejemplo. Enseñar aquello que se practica, y mantenerse en un permanente estado de vigilancia epistémica sobre la propia acción. Juzgar sin practicar lo que se predica puede convertirse, para lxs jóvenxs, en una palabra vacía, en un decir sin sustancia. Freire escribió:

“No hay palabra verdadera que no sea unión inquebrantable entre acción y reflexión y, por ende, que no sea praxis. De ahí que decir la palabra verdadera es transformar. La palabra con que alguien dice al mundo lo transforma, aunque hablar no sea hacer. Su condición, sin embargo, es que decir y hacer no se distancien, de tal manera que, al decir la palabra, quien la dice, al actuar, la testimonie. La palabra a la que falta el acto, a la que no se incorpora, tanto

como el acto al que falta la palabra, no son palabras verdaderas. No son praxis transformadora.” (1975:87)

Otro joven del mismo grupo focal dos, en tono de reproche, comenta:

“¿Quién puede evitar que sus pensamientos sientan curiosidad, ganas de fumarse un gallo o de desear tener una Rubicon? Toda la música hace pensar cosas, hasta la de Luis Miguel, que es la que le gusta a mi mamá. Y es en lo que a mí me dicen mucho, que qué cosas me hacen pensar los corridos, pero ¿y qué es lo que piensan ellos? Yo, en los hechos, en sí, no haría nada que me hiciera mal.”

Otro joven del grupo focal tres reflexiona sobre lo que se implanta en el pensamiento a través de cualquier oferta musical. Redondea sus palabras sin ínfulas, pero con seriedad:

"La neta es que los corridos sí siembran la semillita de la ambición, del querer tener cosas, de fumarse un toque, de ir a fiestas bien locas. Es difícil no querer lo que ves en los videos y en las letras. El deseo de tener más, de vivir como los artistas, se mete en la cabeza aunque no lo quieras. Pero no solo los corridos hacen eso. ¿Qué pasa con la demás música? ¿Qué es lo que hace querer ponerse bolos a los adultos? También se dan sus toques, yo lo he visto."

La perspectiva adultocéntrica implica una jerarquía donde lxs adultxs son concebidxs como más competentes, experimentadxs, mesuradxs y valiosxs que lxs jóvenxs. La sociedad, en su conjunto, considera superiores a lxs adultxs, otorgándoles un poder para tomar decisiones e imponerse sobre la juventud, que a menudo es vista como incompleta y en tránsito hacia la tan mentada madurez. Parte de la práctica adultocéntrica consiste en corregir constantemente a lxs jóvenxs, en todo lo que hacen o expresan, con el afán de encauzarles por "el buen camino". Esta cuestión la aborda con sobriedad Alejandra, quien se expresa sin gestos viscerales:

"Bueno, yo pienso algo. A mí no me prohíben escuchar corridos, pero sí se la pasan juzgándome o recordándome que solo promueven el éxito material y los lujos haciendo cosas ilícitas. Y entiendo. Pero ¿qué me proponen entonces? No me quejo de mis papás, pero en sí, ¿la gente adulta qué es lo que hace en verdad, sin hipocresías? También hablan del mismo éxito. Para mí la felicidad no se mide en billetes. Para mí, son las relaciones personales."

Alejandra cuestiona hacia dónde conducen los caminos que proponen los discursos del adultocentrismo. Aunado a la afirmación del joven del grupo focal tres —quien menciona cómo ha

visto a adultxs fumar mariguana—, se evidencia una problematización hacia discursos que se presentan como coherentes, pero que al ser contrastados, exhiben contradicciones y fisuras notables.

Muchxs adultxs, erigidos desde su poder adultocéntrico, afirman hablar desde una supuesta sapiencia, producto de años de experiencia, estudios o ambas cosas, aduciendo un conocimiento neutral u objetivo. Sobre esto, Michel Foucault desentrañó el carácter productivo del discurso: el poder no solo reprime, también produce —produce verdades, produce sujetos, produce objetos. Así lo escribe:

"No es la actividad del sujeto de conocimiento lo que produciría un saber, útil o inútil, para el poder o contra él, sino que el poder, al producirse, produce simultáneamente el objeto de su aplicación y la verdad en la que este objeto debe ser reconocido. El poder no se ejerce sobre el vacío, sino sobre cuerpos, sobre gestos, sobre palabras, sobre deseos, sobre los hombres mismos que son, al mismo tiempo, objeto y efecto de esta producción." (2019:36)

Lxs jóvenxs intuyen que muchos de los discursos que se pronuncian como "verdaderos" y que condenan la perversidad consumista de los corridos tumbados y bélicos, tienen fisuras. Existe algo común que subyace tanto a las narrativas consumistas de los corridos como a los discursos morales adultocéntricos: una exaltación del éxito material y de los deseos de consumo suntuoso. Aunque se critique al narcotráfico o a la violencia, esta lógica también atraviesa los discursos "correctos".

Eduardo lo expresa con claridad:

"No niego cómo promueven el consumo, y estoy de acuerdo en que el consumismo descontrolado puede joder a los jóvenes. Se dejan llevar por la apariencia y se olvidan de lo que realmente importa, quieren aparentar algo que no son y terminan perdiendo el piso. Pero también lo veo en los mismos adultos. ¿Cuántos no andan también en el consumo y de todo? O los que se escandalizan por la violencia de la que hablan los corridos. Quizá esté mal como lo voy a decir, pero acá hay mucho niño en la calle, que vende y pide, y mucha gente los corre, los ve mal, ni un peso les dan. Y muchos artistas bélicos hasta regalan dinero."

Byung-Chul Han, al analizar la topología de la violencia en la sociedad contemporánea, destaca que la falta de alteridad —exacerbada por la individualidad competitiva del capitalismo— constituye una forma sutil pero penetrante de violencia. En un sistema que incentiva la acumulación individual a expensas del bienestar colectivo, el o la otra se convierte en una competidora, un obstáculo a superar en la carrera hacia el éxito personal. Esta lógica erosiona la empatía y la solidaridad, generando una

cultura de egoísmo en la que la indiferencia frente al sufrimiento ajeno se normaliza, perpetuando así la violencia estructural del sistema. (Han, Topología de la violencia)

En su comentario, Eduardo visibiliza los hilos de conexión entre valores y actitudes que, en el accionar cotidiano, comparten quienes se ajustan al orden burgués con aquellxs que priorizan un consumo exacerbado. Desenmascara así la hipocresía latente en ciertos discursos moralizantes: condenan el consumo o la violencia mientras reproducen, con indiferencia selectiva, las mismas lógicas de exclusión y desigualdad. Una falta de alteridad que se disfraza de moral y buenas intenciones.

Desde una perspectiva crítica, Eduardo también observa cómo la fascinación por el consumo desmedido puede conducir a la pérdida de identidad y a la imitación vacía:

“Hay unos que se pasan de lanza, lo veo en muchos amigos, se les sube el humo a la cabeza y quieren aparentar lo que no son. Es fuerte la tentación por consumir. Les gusta la música, sí, pero se clavan demasiado en querer imitar a los artistas y terminan perdiendo su propia identidad. Además, cada artista tiene sus marcas preferidas y su estilo, eso desespera a muchos, pues es difícil traer todo lo que muestran. Pero no todos caemos en eso, yo no me desespero, estoy tranquilo con mi vida y estoy clavado en lo musical.”

Sofía, por su parte, demuestra una conciencia crítica frente a los mensajes que transmiten las narrativas del consumo, priorizando un estilo de vida basado en las relaciones y el bienestar emocional:

“Puedo decirlo sin problema, me gustan mucho los corridos, pero también sé distinguir. Es atractivo todo lo que se consume, como lo cantan y se ve en los videos, pero la verdad es que uno no necesita tener un millón de cosas. Quizás ni siquiera las use, y solo las tenga para aparentar lo que no es. Si uno no puede vivir tranquilo sin poner en riesgo su propia vida y la de sus seres queridos, entonces no está viviendo bien. Vivir así no solo daña tu vida, sino también pone en riesgo tus relaciones futuras, las amistosas y familiares, porque ellos también pueden salir perjudicados. Ni siquiera por el buen camino pienso como destino de mi vida el tener muchas cosas. Para mí lo que importa son las relaciones, y que eso esté bien.”

Las perspectivas de Eduardo y Sofía, aunque distintas en matiz, convergen en una crítica lúcida: reconocen la presión constante por ajustarse a ideales de éxito y validación social. Esta presión, agudizada por la lógica competitiva de la sociedad del rendimiento, puede llevar a interiorizar valores

como el consumismo, la hiperexigencia y la búsqueda de aceptación externa, con el consecuente debilitamiento de la alteridad y la dificultad para conectar con lxs demás desde un lugar auténtico.

Aun así, algunxs jóvenxs resisten. Cultivan una identidad en contra de la corriente, afirman pertenencias fundadas en valores distintos a la apariencia y el capital simbólico del consumo. Fernando, por ejemplo, ofrece una muestra de autonomía al tomar distancia del consumo de sustancias, pese a su cercanía con el mundo musical que las promueve:

“Me gustan los corridos, toco corridos y los voy a seguir tocando, pero no me dejo influenciar por lo que dicen las canciones. Si hablan de fumar marihuana, eso no me va a hacer que yo fume marihuana. Sé lo que me conviene. No es por moda que voy a hacer algo así. Eso lo decido yo.”

Las juventudes resuenan con los corridos tumbados y bélicos. Quizá, junto a Fuerza Regida, corean a todo pulmón versos como “el humo de la marihuana, bien guapo de Dolce & Gabbana”⁸⁸. Pero esa es solo la superficie. Tras la aparente fascinación por el consumo y el lujo, emergen críticas soterradas al “ejemplo adulto”, una búsqueda de identidad en contextos precarizados y atravesados por la violencia sicaria, así como una capacidad de discernimiento que el discurso adultocéntrico suele subestimar.

Estas críticas juveniles no siempre se articulan como rechazo directo o argumentación frontal. Se expresan, más bien, en la resignificación de los símbolos, en la apropiación de códigos culturales para expresar realidades marginalizadas, y en la construcción de sentidos alternativos que desafían los valores dominantes. ¿Cómo escuchar a las juventudes no solo en lo que dicen, sino también en lo que callan, en sus silencios, prácticas cotidianas y búsquedas de sentido?

Tal vez la respuesta no resida en juzgar desde nuestras “cárceles epistemológicas”, sino en construir puentes. Escuchar con atención ética y política, con humildad, reconociendo su complejidad, creatividad y potencial transformador. Porque sí, las críticas juveniles también resuenan. Pero corearlas junto con ellxs implica, necesariamente, que nuestro mundo adulto se tambalee.

Reconocer esta capacidad crítica en las juventudes no es un gesto condescendiente, sino un imperativo epistémico y político. Implica abandonar las miradas domesticadoras que desprecian e inferiorizan, estigmatizan o patologizan sus modos de habitar el mundo. Escuchar sus voces no es tolerarlas desde

88 Verso tomado de la canción “Godfather” del grupo Fuerza Regida.

la superioridad, sino comprender que en sus estéticas, en sus ritmos, en sus contradicciones, se articulan diagnósticos certeros de una época rota. Porque cuando una generación canta con furia, baila con rabia o consume con desesperación, está diciendo algo que el mundo adulto no ha querido —o no ha sabido— oír. Tal vez la potencia transformadora que tanto buscamos en el pensamiento crítico no provenga solo de las academias o los manifiestos, sino también de esas verdades coreadas en patios escolares, en fiestas clandestinas, en perfiles de TikTok o en las letras de un corrido tumbado. Tal vez, para transformar radicalmente este orden que agoniza, primero debamos dejar de educar para el silencio y empezar a escuchar para el temblor.

3.5. “Otra vez ando pedo, chuflas dinero, conectamos y hay pa’ gastar”⁸⁹: Conclusión

Las narrativas bélicas y tumbadas edifican un espejismo de autenticidad donde el sujeto y sujeta consumista se presenta como genuinx, incluso emancipadx, alardeando de su capacidad para consumir sustancias psicoactivas, alcohol y artículos de lujo. El corridista —envuelto en marcas, excesos y un ethos de ostentación— se reivindica como fiel a sí mismo, proclamando que su estilo de vida es reflejo de esfuerzo y mérito personal. Como canta Chino Pacas en *Yo preferí chambear*: “le tuve que chingar... no hay recetas secretas, son un chingo de huevos, cerca está la meta”.

Sin embargo, esta autenticidad sustentada en el consumo no enaltece la singularidad humana, sino que consagra una lógica de comparación constante. El “otro, otra y otre” deja de ser interlocutor para convertirse en rival; la alteridad, en competencia. Así se consolida un hiperindividualismo narcótico que tiende hacia el narcisismo, donde el valor del yo se mide por su reflejo amplificado en los espejos del mercado.

En este sentido, la autenticidad promovida por estas narrativas se convierte en un artefacto publicitario, un imperativo neoliberal que, lejos de liberar, somete. Como lo advierte Byung-Chul Han:

“El imperativo de autenticidad fuerza al yo a producirse a sí mismo. El yo como empresario de sí mismo se representa y se ofrece como mercancía. [...] El esfuerzo por ser auténtico desencadena una comparación permanente con los demás. [...] La autenticidad de la alteridad

⁸⁹ Verso de la canción “Chufulas” de Fuerza Regida.

consolida la conformidad social. Solo consiente aquellas diferencias que son conformes al sistema.” (2022:35–36).

La aparente libertad que ofrecen los corridos tumbados y bélicos se desvela entonces como una falacia. El poder de consumir sin restricciones —convertido en aspiración máxima— reduce la libertad a una función de mercado. La promesa de autodeterminación se transmuta en autoexplotación; la autonomía, en esclavitud voluntaria. El resultado es una subjetividad atrapada en una jaula dorada: libre para comprar, pero no para desear otra vida.

Así, estos subgéneros no representan una ruptura con el orden dominante, sino uno de sus vehículos más eficaces. Los corridos se disfrazan de resistencia, pero operan como comerciales sofisticados: glorifican la violencia estructural, estetizan el exceso y convierten la otredad en moda. Su falsa disrupción los convierte en aliados eficaces del capital, al tiempo que neutralizan la crítica y canalizan el malestar en formas rentables de identificación.

Este proceso culmina en la configuración del yo como mercancía. Ya no se trata únicamente de consumir objetos o servicios: ahora se trata de ser consumido. La subjetividad se convierte en objeto de exhibición, promoción y venta. El ser humanx ya no se define por su capacidad de crear, de pensar o de amar, sino por su habilidad para ser rentable: en redes sociales, en la estética corporal, en sus habilidades emocionales o su “marca personal”. En esta lógica, el yo se ve reducido a una función económica, perdiendo su espesor existencial y alienado de su potencial creativo y vincular.

Por potencial vincular entendemos la capacidad profunda que tienen lxs sujetxs para conectarse con otrxs de manera significativa, libre de cálculo mercantil, basada en la empatía, el cuidado mutuo, el reconocimiento de la otredad y la construcción de comunidad. Esta dimensión vincular del ser es aquello que permite tejer relaciones humanas que no estén atravesadas por la lógica del intercambio ni sujetas a la lógica del rendimiento. Es, en palabras de Emmanuel Lévinas, la posibilidad ética de encontrarse con el rostro del otro, otra y otre sin intención de apropiación, sin volverlo útil o funcional. Es también lo que permite imaginar formas de vida no centradas en el “yo tengo” o el “yo muestro”, sino en el “yo estoy contigo”, en el “nosotrxs”.

Pero bajo el imperativo neoliberal de performar permanentemente un “yo” valioso en términos del mercado —atractivo, productivo, visible, deseable—, esta potencia vincular se atrofia. La subjetividad se objetiva, se representa y se ofrece como mercancía lista para el consumo emocional o simbólico. Se

reemplaza la capacidad de ser con otros por una estrategia para gustar a otros, que no es lo mismo. Esta es la mutación antropológica más sutil —y al mismo tiempo más devastadora— del capitalismo tardío: transformar el ser en espectáculo, y al yo en escaparate.

No obstante, es imposible comprender el poder de estas narrativas sin atender al contexto histórico y material que las produce: pobreza estructural, desigualdad lacerante, precarización de la vida, violencia sicaria y despojo territorial. En este escenario, el consumo —aunque ilusorio y efímero— se presenta como una promesa de escape, como el único camino disponible para alcanzar reconocimiento, seguridad y una cierta forma de dignidad. Esa es su fuerza simbólica: logra instalarse como horizonte deseable precisamente cuando todo lo demás ha sido desmantelado. Pero también ahí reside su carácter más peligroso: porque ofrece esperanza donde debería haber transformación, y consuelo donde debería haber justicia.

La paradoja es brutal: en tiempos de acumulación por despojo, cuando el capital arrebató tierras, cuerpos, futuros y vínculos, se exalta un tipo de consumo voraz como si fuera realización personal. En medio de la devastación ambiental, la explotación laboral y la muerte convertida en rutina, las narrativas hiperconsumistas —como las de los corridos bélicos y tumbados— invitan a celebrar el acceso a lujos efímeros como si fueran conquista, como si fueran vida. El espejismo del “yo que consume porque puede” oculta al “yo que sobrevive porque ha sido violentado”. Se glorifica la marca mientras se borra el cuerpo y cuerpo explotado que la produce; se canta el derroche mientras se ignora la ruina que lo posibilita.

Así, el consumo deja de ser un acto privado o neutral: se convierte en la ontología del presente, una forma de ser impuesta por la maquinaria capitalista que, en su fase más agresiva, no solo domina cuerpos y territorios, sino también deseos, sueños e identidades.

Frente a esto, es urgente desautomatizar los sentidos. La crítica al hiperconsumo no puede reducirse a un gesto moralizante ni a una nostalgia reaccionaria. Debe partir de un reconocimiento radical de la situación actual: vivimos en un sistema que convierte todos los aspectos de la vida —el cuerpo y cuerpo, el amor, el tiempo, el duelo— en mercancías. Y que, bajo la lógica de la rentabilidad, corroe la posibilidad misma de lo común.

Por eso, el camino no es la austeridad impuesta ni el rechazo abstracto a las marcas. Es la reapropiación del sentido. Es reconocer que el valor de una vida no se mide por lo que acumula, sino por lo que

cuida, lo que comparte y lo que crea con otrxs. Es reconstruir una ética del cuidado, una estética de la relación y una política de la comunidad.

Solo así será posible imaginar una autenticidad no basada en la autoexplotación, sino en la reciprocidad; una libertad que no se consuma, sino que se construya; una identidad que no se compre, sino que se teja entre vínculos. Solo así podremos liberar al ser del yugo del tener, y volver a habitar el mundo —no como mercancía— sino como posibilidad.

3.6. Epílogo lírico. "Vitrinas del exceso: el yo como mercancía tumbada-bélica"

Atraviesan los pasillos del mall como si fueran corredores de poder. No entran a las tiendas: desfilan. Son jóvenxs, niñxs, también adultxs, son todxs, con la mirada fija en los cristales que no separan, sino reflejan. Se saben observadx, es decir, convertidx en objeto. Cada paso es una coreografía del deseo. No buscan algo: se buscan a sí mismxs en lo que podrían portar.

La guerra ontológica del capital no es solo contra los márgenes: es contra todxs. Su victoria consiste en que nadie quede afuera. Niñxs con mochilas Gucci de imitación, adultxs con tenis “réplica premium”, jubiladx persiguiendo ofertas con logo. El deseo ya no brota de la necesidad, sino de la aspiración manufacturada. Cada quien, una pasarela. Cada cuerpx, una vitrina. Cada identidad, un catálogo.

Son yoes mercancía.

No es solo que consuman marcas: las habitan, las encarnan. Portan Jordan, Versace, Dolce & Gabbana, no como adorno sino como piel segunda. Como si, en medio del despojo generalizado, la única posibilidad de existencia fuera brillar. Brillar aunque sea con luz ajena, prestada, financiada, imitada. Brillar aunque no haya agua en la colonia, aunque la violencia haya convertido al barrio en trinchera.

Como intuyó Bolívar Echeverría, el capitalismo no impone solo un modo de producción: impone un ethos, una forma de ser. Y el ethos tumbado-bélico es uno de sus rostros más feroces. Un ethos del exceso sin comunión, del placer sin reciprocidad. No es la alegría del carnaval, sino la del antro VIP; no es la abundancia compartida, sino el derroche performado ante la cámara. Un ethos que simula

autenticidad pero que, en el fondo, no puede más que imitar. Imita al patrón, al mafioso, al influencer. Imita la mercancía que dice ser.

En su forma más cruda, el tumbado-bélico representa la estetización de la violencia mercantilizada: fusiles como logos, “trocas” como tótems fálicos, polvo como símbolo de poder. No hay dolor en sus letras, solo adrenalina. No hay duelo, sino requinteo fúnebre. La muerte se convierte en parte del outfit, y el dolor —como todo lo demás— se convierte en mercancía.

No es que estxs jóvenxs hayan sido seducidos por una cultura ajena. Es que la cultura dominante ha vaciado todos los espacios de sentido y les ha ofrecido, a cambio, el goce inmediato del “estilo”. Les ha dicho: no serás libre, pero podrás elegir tu filtro. No tendrás seguridad, pero portarás el logo. No tendrás geografía, pero tu outfit cruzará fronteras.

Así, los malls son catedrales del nuevo dios. Dios no es ya el narcocapitalista, ni el empresario global. Es el yo viralizable, el yo que “alucina” bien, que da el gatazo, que parece sin ser. Es el yo en *loop*, atrapado en el espejo de su propia representación.

Y sin embargo, aún quedan grietas. En los patios escolares, en las calles, en los barrios, alguien dice “yo no quiero esa vida, solo me gusta el ritmo”. Alguien canta pero piensa. Se burla pero sospecha. Y en esas grietas podría brotar otro ethos: uno que, como quería Bolívar, no se conforme con sobrevivir en el capitalismo, sino que lo interpele desde una vida que aún no ha sido mercantilizada. Una vida común, impura, compartida, más allá de las *vitriñas del yo*.

4. “Las morras me besan, pues las vuelvo locas a todas”⁹⁰: Binarismo de género, relaciones de poder y el mito del amor romántico

“Morritas bien buenas miro por acá, tomándose fotos para el Instagram,
es bien hermosa, ese cuerpazo, ta' bien nalgona, me la vo'a llevar”.
“Sobas y mujeres”, Fuerza Regida

El corrido tumbado y bélico se enuncia desde el binarismo hombre-mujer, presentado falazmente como natural y absoluto. En sus letras se difumina la distinción entre sexo (características biológicas) y género (construcción social). En oposición a la famosa frase de Simone de Beauvoir (1949)⁹¹, para las representaciones de género en el corrido tumbado no se llega a ser mujer u hombre, sino que se nace siéndolo. A partir de ahí, solo caben dos posibilidades: se puede aspirar a ser un cabrón bragado o caer en la categoría del pusilánime, o bien, ser una dama valiosa o una "puta". Cualquier representación fuera de estas dicotomías es considerada una desviación sexual y un acto de cobardía, como ejemplifica el uso peyorativo del término "puto", empleado como insulto para quienes se alejan de los valores de la masculinidad hegemónica.

Estos cánticos tumbado-bélicos refuerzan el ideal del hombre poderoso y proveedor que dictamina y organiza, aunque eventualmente pueda doblegarse ante alguna mujer merecedora de sus encantos y protección. En contraposición, se sitúa al hombre cobarde, holgazán y mediocre que arrebató con malas artes las mujeres de otros, condenándolas a una vida miserable y siendo, por lo tanto, un "puto". Este último término se utiliza como un insulto homofóbico para degradar a ciertos hombres, implicando que son inferiores, débiles, afeminados o que se someten sexualmente a otros varones. De esta manera, se refuerza la idea de que la homosexualidad es negativa, vergonzosa o inferior. Estas asociaciones están directamente ligadas a la concepción tradicional burguesa de la mujer como débil por "naturaleza" y, por ende, necesitada de cuidado o sometimiento.

En esta misma lógica, la mujer es presentada en diversos papeles ideales, todos ellos con el trasfondo denigrante de la sujeción, sea cual sea su representación. Así, se encuentra la mujer-diosa, grandiosa y sensual, merecedora de todo cuanto pueda otorgársele, siempre y cuando sea complaciente con los

90 Verso de la canción "Las morras", interpretada por Peso Pluma.

91 La frase original, ampliamente citada, es: "No se nace mujer, se llega a serlo", tomada de la obra *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949/2016, p. 13; trad. de Juan García Puente, Debolsillo).

mandatos de un sujeto "poderosamente mortal". En palabras de Oscar Maydon y Natanael Cano en "Giza": "Su movimiento tan sensual, puta conmigo, luna con todos, un éxtasis si la admiras, una diosa para un mortal". Esta puta-diosa debe ser exclusiva, ya que existe otra categoría que únicamente es puta: la mujer despreciable, traicionera, convenenciera y aprovechada que busca únicamente dinero y poder, a los cuales solo puede acceder a través de los hombres debido a una supuesta incapacidad intelectual propia. Como cantan Oscar Maydon y El Padrinito Toys en "En los collares": "Las mujeres que me usan, pero de más las disfruto yo".

Además de las anteriores, se mencionan también aquellas mujeres que solo sirven para pasar el rato, supeditadas totalmente al deseo sexual masculino, modificadas corporalmente, usadas para fiestas y disponibles para satisfacer las insaciables perversiones masculinas. A estas mujeres también se les denomina putas, pero en una categoría distinta: objetos consumibles y desechables. En el videoclip de "Sabor fresa"⁹², interpretado por Fuerza Regida, que cuenta con 195,326,317 visualizaciones en YouTube, Jesús Ortiz Paz, vocalista de la agrupación, aparece como cirujano plástico rodeado de mujeres a las cuales modifica físicamente para posteriormente exhibirlas en una gran fiesta, donde decenas de mujeres en bikini están dentro y fuera de una alberca. Canta Ortiz Paz en una de sus estrofas: "Las morras de calidad, con una cinturita, les gusta perrear, la niña me besa y besa, fresa, sabor fresa, quiere bellaquear".

Otro ideal femenino al que se canta con pasión es la mujer sublimada, capaz de encantar literalmente los sentidos del hombre, quien justamente será quien active estos atributos femeninos y le permita trascender hacia este privilegiado estado del ser. Natanael Cano canta en "Mi bello ángel": "Miras con tanta dulzura, hermosa criatura, tú, mi bello ángel que cayó del cielo. Soy un simple pobre diablo que corrió con suerte, que logró obtenerte por obra divina".

Así pues, los papeles de la mujer y el hombre están estrictamente definidos, mediados por relaciones de poder que someten a la mujer, aunque en apariencia ella figure como quien controla al hombre, al asumir los roles de diosa, ama o mujer sublimada. Sin embargo, resulta que estas representaciones están construidas desde y para el placer masculino, reforzando así la objetivación y el control sobre la mujer. En su potente ensayo "Visual Pleasure and Narrative Cinema" ("Placer visual y cine narrativo"), la teórica inglesa del cine feminista Laura Mulvey (1975) introduce el revelador concepto de "mirada

92 Fuerza Regida. (2023, 22 de junio). "Sabor Fresa" [Video musical]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=r83dUG7YbKA>

masculina" (male gaze), con el cual describe, a partir de sus estudios sobre el cine hollywoodense, cómo la cámara y la narrativa adoptan la perspectiva de un espectador masculino heterosexual, significando así a las mujeres en pantalla principalmente como objetos del deseo, del placer y, eventualmente, de la aversión del protagonista masculino, y por extensión, del espectador.

Las mujeres poderosas, bajo la mirada y construcción masculina, resultan una paradoja, pues estos roles terminan ligados inevitablemente a la sexualización, al castigo y al control. Si la mujer poderosa desafía o se aleja de la norma heteropatriarcal, sufrirá consecuencias que van desde la humillación hasta la muerte, generando con ello un placer adicional derivado de su subyugación. La masculinidad patriarcal no solo obtiene placer al objetivar, sino también al contemplar la derrota, el castigo o la renuncia de la mujer poderosa, experimentando un consuelo perverso ante su caída. Para Mulvey, la mirada masculina no solo objetiviza a las mujeres, sino que también construye representaciones aparentemente poderosas que, en última instancia, resultan funcionales al control y dominio masculino, haciendo creer en falsas ideas de libertad femenina mientras la mujer permanece en su condición de objeto "para ser mirado":

"En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta su fantasía sobre la figura femenina, que se estiliza en consecuencia. En su papel exhibicionista tradicional, las mujeres son simultáneamente miradas y exhibidas, con su apariencia codificada para un fuerte impacto visual y erótico, de modo que se puede decir que connotan la cualidad de ser-mirada" (1975:6-18).

En el performance tumbado-bélico, esta cualidad de "ser-mirada" (to-be-looked-at-ness) adquiere una dimensión adicional acorde con la mercantilización de la mujer en todas sus representaciones. Ya no se trata solo del objeto pasivo y deseable, sino también de uno consumible, transformable y desechable: un "ser-mirada consumible".

La concepción de la mujer y el hombre en los corridos se traslada, por supuesto, a las relaciones que se narran en sus letras, ya sean estas de amistad o las que se entablan con enemigos. Es en esas interacciones donde también resalta el discurso que reafirma el binarismo, una configuración sexo-genérica que los corridistas promueven, ensalzan y enseñan como algo natural, normalizando roles y diferencias, además de abogar por la heteronormatividad. Es en estas relaciones narradas donde se desarrolla, explica y promueve lo que Rita Segato (2003) denomina el mandato de masculinidad, que busca imponer una idea de hombre que constantemente debe confirmar su pertenencia al pacto

masculino y demostrar su virilidad. Segato afirma cómo estos mandatos impulsan la violencia, especialmente contra las mujeres, como una forma constante de reafirmar el poder masculino:

“La masculinidad moderna, en este sentido, es un mandato, una exigencia, un performance que debe ser constantemente revalidado y reconfirmado, una tarea siempre inacabada que, en las sociedades contemporáneas, exige la construcción de un enemigo, de un otro radical y abyecto, sobre el que pueda proyectarse toda la carga de las deficiencias y la falta de autenticidad del sujeto.” (2003:126).

Este mandato debe llevarse a cabo en todo momento y en cualquier interacción; por ello, en todas las relaciones narradas en los corridos se presenta el performance binario y heteronormativo que, siguiendo a Judith Butler (1990), no es la expresión de una esencia interna (sea biológica o psicológica), sino una actuación socialmente construida, una serie de actos, posturas y gestos repetidos que, con el tiempo y en conjunción con otras instancias, crean la ilusión de una identidad coherente. Escribe Butler:

“El género no debe ser concebido como una identidad estable o un lugar de atribución, sino más bien como una identidad fabricada de manera discontinua en el tiempo, constituida en la misma repetición de actos. [...] Esta repetición es la presentación misma del género.” (1990:283).

Los jóvenes artistas y sus acompañantes permanentemente actúan un género, repitiendo y reforzando las normas que definen lo que significa ser "hombre" o "mujer" en la sociedad capitalista. En términos estéticos, el mandato binario supera la fórmula tradicional impositiva sobre cómo debe verse y vestirse un hombre o una mujer. Como se argumentó previamente en el apartado sobre consumo, las técnicas actuales de marketing han logrado seducir y volver deseable lo que estéticamente vende el corrido, que sigue siendo moda para hombres y mujeres, pero con diferencias ostentosas y llamativas que incluyen la regulación de la expresión corporal. Se espera que los hombres vestan marcas como Balenciaga, adoptando posturas y gestos que transmitan fuerza, mientras que las mujeres deben portar conjuntos de Dior que transmitan delicadeza, sensualidad, gracia y sumisión.

El binarismo de género se manifiesta y reafirma en las relaciones, mediadas siempre por dinámicas de poder y sujeción, incluso cuando estas relaciones son amistosas. Las narrativas tumbado-bélicas presentan no solo una dicotomía hombre-mujer donde el primero domina y controla a la segunda o a categorías consideradas desviadas (como el llamado "puto"); este binarismo también establece una relación mercantil.

Retomando a Pierre Bourdieu (2000)⁹³, podemos entender la configuración sexo-genérica como una forma de "capital simbólico", donde las características asociadas con la masculinidad hegemónica (poder, éxito, dominación) confieren ventajas sociales y económicas a quienes las encarnan. Del mismo modo, ciertas características de la feminidad dominante (belleza, sensualidad, sumisión, empoderamiento burgués) resultan rentables y otorgan relevancia social a las mujeres que las representan. En este sentido, el binarismo crea un mercado que valora desproporcionadamente lo masculino sobre lo femenino.

La industria de la moda, la belleza y el entretenimiento artístico se benefician enormemente del binarismo, creando productos y mensajes que refuerzan los estereotipos de género e incentivando a las personas a consumir para ajustarse a las expectativas sociales capitalistas de ser "hombre" o "mujer". Cantan Natanael Cano y Oscar Maydon en "Madonna": "Yves Saint Laurent, y si no es Dior, que no la llamen, le encantan todos los detalles, y ahí es donde entro yo". En el video de esta canción⁹⁴, que cuenta con 150,697,074 visualizaciones en YouTube, aparecen ambos artistas en un performance romántico que evidencia claramente las distinciones estéticas entre hombres y mujeres, mientras promueven marcas mencionadas constantemente en la letra.

De esta manera, la configuración sexo-genérica reforzada por las narrativas tumbado-bélicas se basa, en cualquiera de sus representaciones e interacciones (hombre poderoso-mujer diosa, hombre mediocre-mujer puta, entre otras), en una relación fundamentalmente de consumo. Este binarismo, en el ámbito de las relaciones románticas, afectivas y sexuales, conduce a la mercantilización de los cuerpos, cuerpas y las emociones. Mujeres y hombres aparecen entonces como seres-objetos consumibles y desechables, lógica que se extiende también hacia las relaciones amistosas.

En consecuencia, el ideal del amor romántico permanece vigente y actúa como causa, expresión y, por ende, sistema que reproduce las relaciones desiguales de género y el binarismo. No se trata únicamente de un subproducto más entre las diferentes opciones comercializadas por el corrido para relacionarse

93 El capital simbólico, según Bourdieu (2000), es una forma de poder social basada en el reconocimiento, el prestigio y la legitimidad que una persona o grupo recibe dentro de un campo social específico. Este "crédito social" se construye mediante la posesión y exhibición de atributos valorados socialmente (género, clase social, educación, entre otros), facilitando así el acceso a ventajas, recursos y posiciones dominantes. En este sentido, el capital simbólico opera como una forma legitimada y transmutada de otros tipos de capital (económico, social, cultural), enmascarando las relaciones de poder subyacentes.

94 Cano, N., & Maydon, O. (2024, 14 de marzo). Madonna [Video musical]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yah9Th-FyI4>

afectivamente, sino de una concepción y estilo de vida activos en la perpetuación de las estructuras mencionadas.

El amor romántico se expresa a través de rituales, símbolos y expectativas que refuerzan el binarismo y la desigualdad. En el corrido tumbado y bélico, estas expresiones son constantes, reducidas siempre a lo mercantil y exhibidas mediante una revelación pornográfica que consolida la banalidad consumible y profana al eros. Al respecto, Byung-Chul Han señala:

El eros se dirige al otro en sentido amplio, otro que no puede alcanzarse bajo el régimen del yo. Por eso, en el infierno de lo igual, al que la sociedad actual se asemeja cada vez más, no hay ninguna experiencia erótica. Esta presupone la asimetría y la exterioridad del otro. No es casual que Sócrates, como amado, se llame atapos. El otro, que yo deseo y que me fascina, carece de lugar. Se sustrae al lenguaje de lo igual: Atópico, el otro hace temblar el lenguaje: no se puede hablar de él, sobre él; todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante. La cultura actual del igualar constante no permite ninguna negatividad del atapos. Comparamos de manera continua todo con todo, y así lo nivelamos para hacerlo igual, puesto que hemos perdido precisamente la atopía del otro. La negatividad del otro atópico se sustrae al consumo. Así, la sociedad del consumo aspira a eliminar la alteridad atópica a favor de diferencias consumibles, heterotópicas. La diferencia es una positividad, en contraposición a la alteridad. Hoy la negatividad desaparece por todas partes. Todo es aplanado para convertirse en objeto de consumo. (2014:19-20)

La narrativa tumbado-bélica opera en favor del binarismo, de relaciones afectivas subyugantes basadas en el poder y de un amor mercantilizado y pornográfico que fortalece estas estructuras. Se destruye así el auténtico descubrimiento del otro, la otra y le otre, privilegiando el consumo de lxs cuerpxs y lo que estos sienten, piensan y hacen. Las reflexiones de las y los jóvenes resaltaron los ejes de análisis que este capítulo abordará en los siguientes subtemas, centrados en la escucha crítica de los corridistas tumbado-bélicos y no de las mujeres que recientemente han incursionado en estos subgéneros.

4.1. Cosificación y objetivación de la mujer: trofeo, adorno y objeto de deseo

“Son puras muñequitas con Victoria Secret, moviendo el booty, booty como Riri, bien friki, la party va a empezar, Savage y Fendi, también los bikinis, but I don’t care, yo las prefiero bichis.”
"Barbiez", Fuerza Regida

La cosificación y la objetivación son conceptos estrechamente relacionados, aunque con matices distintos. Objetivar se refiere al proceso de tratar a una persona como un objeto, despojándola de su individualidad, autonomía, subjetividad y complejidad humana, reduciendo así a las personas a un conjunto de características superficiales y utilitarias. Así lo señala una de las jóvenes participantes del grupo focal uno:

“En la mayoría de los corridos las mujeres solo salen como objetos, acompañando en silencio, solo mostrando el cuerpo pues.”

La joven enfatiza cómo la mujer-cosa no emite opiniones, siendo reducida al rol social de acompañante, cuya tarea principal es mostrarse para provocar envidias o marcar una distinción social. Del mismo grupo focal, un joven añade:

“Pues sí, mayormente salen como objetos, pero tampoco son mujeres, digámoslo pues... de las más normales. No cualquiera trae ese tipo de mujeres, como pura modelo.”

En esta representación de la mujer-cosa resalta lo que Laura Mulvey (1975) denomina como la "mirada masculina", que minimiza a la mujer a la condición de objeto destinado a ser usado o simplemente contemplado. En el performance corridista, esto constituye una marca de rango social; como menciona el joven citado, “no cualquiera trae ese tipo de mujeres”, estableciendo también una distinción entre mujeres "normales" y aquellas consideradas como modelos.

En esta última distinción entra la definición específica de cosificación, que representa una forma extrema de objetivación al tratar a una persona como mercancía, es decir, como un objeto que puede comprarse, venderse, utilizarse y desecharse. La cosificación despoja a la persona de todo valor intrínseco humano y la reduce exclusivamente a su valor de uso y cambio. Al respecto, una joven del grupo focal dos expresa con tono serio:

“En esas canciones donde alaban al narco, las mujeres salen como si fueran un premio, un lujo más que se puede comprar con dinero. Como si fueran carros o joyas, ¿sabes? No las ven como personas, sino como algo que puedes presumir, y cuando ya no te guste compras otra o varias.”

La *cuerpa*⁹⁵-mercancía es cantada y mostrada en los corridos abiertamente, sin las fachadas o hipocresías que comúnmente manejan otros negocios que comercian con *cuerpxs* humanxs. Al igual que sucede con sustancias, ropa, autos y otros artículos, la mujer-mercancía también se ofrece en distintas variedades. Junior H canta en "Mente positiva": “Las morras me gustan, son lo mejor de la vida, me gustan las güeritas, también las morenitas, pero que estén locas pa' tirar bien el desmadre.”

Es importante distinguir entre los dos conceptos para analizar con precisión cómo se representa a las mujeres: ¿son simplemente tratadas como objetos existentes para satisfacer los deseos masculinos (objetivación), o son representadas como mercancías que pueden ser compradas, vendidas e intercambiadas (cosificación)? En las narrativas corridistas, muchas veces la representación puede caer en ambas categorías; sin embargo, también establecen sus propias distinciones, por ejemplo, con la mujer-diosa (la cual solo se posee).

Las y los jóvenes nunca hicieron explícitamente la distinción entre objetivar y cosificar, pero sí expresaron mediante sus reflexiones una diferenciación implícita, como se ha mencionado anteriormente, siendo ellxs quienes hicieron necesaria esta precisión conceptual.

La filósofa Silvia Federici, en sus análisis, especialmente en "Calibán y la bruja", enfatiza cómo la transición al capitalismo implicó una reestructuración de la reproducción social que situó a las mujeres en un papel clave para la acumulación del capital, desde una perspectiva opresiva, explotadora y no reconocida, invisibilizando sus quehaceres:

“La transición al capitalismo, por lo tanto, implicó una redefinición del trabajo productivo y reproductivo, dando al primero una nueva visibilidad social y económica, y transformando al segundo en una actividad natural, no asalariada e incluso en un asunto personal, al mismo tiempo que lo sujetaba a una estricta regulación” (2004:15).

95 El uso del término "*cuerpa*" y "*cuerpa femenina*" desde una perspectiva feminista radical busca desencarcelar la idea tradicional del género y romper con el binarismo impuesto. Al reemplazar "*cuerpo*" por "*cuerpa*", se enfatiza que la experiencia corporal es construida social y culturalmente, y no determinada biológicamente. "*Cuerpa femenina*" desafía la noción de una feminidad intrínseca y universal, visibilizando la opresión específica que recae sobre los *cuerpxs* que son leídos y tratados como femeninos dentro de un sistema patriarcal. Este lenguaje permite analizar cómo el poder se inscribe en los *cuerpxs*, modelando nuestras vivencias y relaciones, incluido el amor romántico, que frecuentemente reproduce dinámicas de desigualdad y control. Nombrar la "*cuerpa*" potencia la agencia y la capacidad de resistencia frente a estas estructuras opresivas.

En cuanto a la objetivación, Federici argumenta que el capitalismo temprano impuso un control sobre la cuerpo femenina, reduciéndola a su capacidad reproductiva como medio para asegurar una fuerza laboral creciente. En el performance tumbado-bélico, esta objetivación se manifiesta en la representación de las mujeres principalmente como objetos de deseo y trofeos. Son valoradas por su atractivo físico y su capacidad para satisfacer los deseos masculinos, despojándolas de su alteridad y subjetividad, las cuales quedan encerradas en el yo-masculino.

Al igual que la caza de brujas descrita magistralmente por Silvia Federici, el performance tumbado-bélico puede ser visto como un dispositivo del control patriarcal sobre la cuerpo femenina. Las mujeres son presentadas como objetos poseídos por hombres poderosos (narcos, hombres fuertes y bragados), reforzando la idea de que su valor reside en su relación con estos hombres y en su capacidad para ser símbolo de estatus y poder:

“Por lo tanto, la apropiación del cuerpo femenino como una máquina para la reproducción de la fuerza de trabajo fue esencial para la acumulación de capital” (2004:155).

Los corridos tumbado-bélicos, al representar a las mujeres como objetos de deseo y trofeos, perpetúan una visión instrumental de la cuerpo femenina. Aunque no se trata directamente de la reproducción biológica, la mujer es valorada por su capacidad para generar placer, estatus y validación para el hombre, subsumiendo su otredad al yo-masculino. Una de las jóvenes del grupo focal tres lo expresa en los siguientes términos:

“A la mujer la ponen como un accesorio, como algo bonito para presumir. No la ven como alguien importante, con sus propios sueños y metas.”

La objetivación sienta las bases para operar otras transformaciones de utilidad para el orden patriarcal. Federici explica que la cuerpo de la mujer se convierte en un “sitio de producción” para el capitalismo, tanto en términos de reproducción biológica como de trabajo doméstico no remunerado. Desde las representaciones tumbado-bélicas, esta cosificación se manifiesta en la transformación de la mujer en una mercancía que se puede adquirir con dinero y poder. Las narrativas, que frecuentemente glorifican la vida y obra de narcotraficantes, representan a estos como hombres exitosos capaces de adquirir cualquier cosa, incluyendo mujeres. En este contexto, las mujeres son cosificadas como símbolos de estatus y riqueza, mercancías que pueden comprarse y venderse. Su valor se mide por su atractivo

físico y su capacidad para generar envidia y admiración en otros hombres. En esta cosificación, la mujer se convierte en una “inversión” para el hombre. Su belleza y compañía son vistas como activos que pueden generar beneficios sociales, políticos y económicos. Esto refleja la lógica de cosificación del capitalismo, donde todo, incluidas las relaciones humanas, se mide en términos de valor monetario:

“La expropiación de las mujeres de sus cuerpos y el control de su capacidad reproductiva han sido fundamentales para la acumulación capitalista. El cuerpo de la mujer se ha convertido en un territorio político central, un sitio de producción, tanto para la fuerza de trabajo como para la reproducción de la fuerza de trabajo.” (2004:19).

Federici señala que el control del cuerpo y la capacidad reproductiva de las mujeres son fundamentales para la acumulación capitalista. En los corridos, las mujeres son presentadas como trofeos que los hombres poderosos “acumulan” junto con el dinero y otras mercancías. Su valor queda definido por su capacidad para aumentar el estatus del hombre, generando envidia y admiración. En este sentido, la mujer se convierte en una forma de capital simbólico.

El mercado capitalista siempre está activo; quien se duerme queda rezagado o fuera de la jugada. La oferta tampoco cesa, incluyendo las cuerpos femeninas, vistas como ganado, a las que Netón Vega les canta en "Chrome corazón":

“Una culona me está esperando,
al G-wagon le pisé, eh,
y tu llamada me estaba entrando,
pero ya me vale ver..., ya no eres parte de mi ganado.”⁹⁶

Las y los jóvenes identifican claramente la figura de la mujer-mercancía incluso en canciones de carácter romántico. Una joven del grupo focal cuatro menciona:

⁹⁶ La estrofa presenta un lenguaje cargado de jerga que refleja la cosificación de la mujer y la ostentación de poder. El término "culona" es un calificativo vulgar que reduce a la mujer exclusivamente a su atractivo físico, mientras que la mención del "G-Wagon"—vehículo todoterreno de lujo de la marca Mercedes-Benz—simboliza riqueza y estatus dentro de la narcocultura. La expresión "me vale ver..." (completa sería "me vale verga") denota desprecio hacia la persona que llama, y la frase "ya no eres parte de mi ganado" revela una visión posesiva y deshumanizante de las relaciones interpersonales, en donde el narrador se considera dueño y controlador de un grupo de personas, en este caso específico, mujeres. Este conjunto de elementos lingüísticos refuerza la imagen de poder y dominio proyectada en los corridos tumbado-bélicos, al mismo tiempo que enfatiza la objetivación y cosificación hacia las mujeres.

“En las mismas canciones de amor, a la mujer siempre la describen por su cuerpo, por lo buena que está, por lo que provoca para los demás. Como si eso fuera lo único importante, y por eso tan fácil la cambian por otra que esté más buena, como cambiar de reloj.”

En el contexto del capitalismo contemporáneo, el performance tumbado-bélico es una manifestación cultural que refleja y refuerza la objetivación y cosificación de la cuerpo femenina, promoviendo su explotación que, aunque se enmarque en el amor romántico, legitima el control y la posesión de la mujer. Desde la perspectiva falocéntrica⁹⁷ tumbado-bélica, el supuesto "desvivirse" por una mujer solo resulta en el engrosamiento narcisista del yo masculino-patriarcal.

En los corridos, la relación afectivo-sexual hombre-mujer se reduce a una representación pornográfica que, en términos de Byung-Chul Han (2014), despoja a lo erótico de su misterio y profundidad. Al convertir la cuerpo femenina en un objeto de consumo explícito y desprovisto de alteridad, se alimenta la insaciabilidad acumulativa del ser masculino-patriarcal, que busca constantemente reafirmar su poder mediante la conquista y la posesión.

En el grupo focal cuatro, un joven menciona:

“En los videos, a las mujeres las tratan como si fueran juguetes sexuales, solo las usan para verse bien o para un uso sexual. No las respetan como personas; son algo más que se compra. Es obvio quién manda en lo que muestran.”

La erosión del otro u otra se profundiza al convertir la cuerpo femenina en un espectáculo pornográfico. Esta hipervisibilización, especialmente en la era digital-virtual, opera no solo a través de la mercantilización, sino también mediante un borramiento del eros como posibilitador de un amor no comercial. Al respecto, señala Byung-Chul Han:

“El capitalismo intensifica el progreso de lo pornográfico en la sociedad, en cuanto lo expone todo como mercancía y lo exhibe. No conoce ningún otro uso de la sexualidad. Profaniza el

97 El término "falocentrismo" se emplea aquí desde una perspectiva feminista radical para señalar la centralidad del falo—entendido como símbolo del poder masculino—en la construcción de significados y valores dentro de la cultura tumbado-bélica. Esta perspectiva crítica confronta radicalmente las estructuras patriarcales subyacentes en las representaciones de género, argumentando que el falocentrismo no solo privilegia lo masculino, sino que también subordina, objetiva y cosifica lo femenino, reduciendo a las mujeres a roles pasivos, objetos de deseo o símbolos del estatus masculino. En este sentido, el análisis falocéntrico permite deconstruir las narrativas de poder presentes en los corridos tumbados y bélicos, revelando cómo estas perpetúan la dominación masculina mediante la cosificación, objetivación y explotación de la cuerpo femenina.

Eros para convertirlo en porno. Aquí, la profanización no se distingue de la profanación en Agamben⁹⁸ (2014:60).

Esta sobreexposición pornográfica imprime en la cuerpo femenina un código de barras que banaliza la experiencia del misterio que representa la otra, el otro o le otre y, en términos de Rita Segato (2003), inscribe mandatos de masculinidad profundamente, marcando hasta la médula y convirtiendo a las cuerpos en “desechables”.

En las entrevistas individuales, Grecia reflexiona desde el mundo que habita como mujer joven y estudiante:

“Es complicado y confuso, al menos para mí. Mira dónde estamos [lo dice en referencia a que la entrevista se desarrolla en uno de los patios del bachilleres, rodeado de otrxs jóvenxs]; aquí cada quien tiene sus sueños, nos estamos formando, y no te voy a mentir, veo a las mujeres que salen en los videos, lo que dicen que tienen y visten, pues claro que te visualizas así, pero también veo la otra parte. En los corridos, si ya no sirves, si ya no les gustas, como basura, tal cual, te tiran, para ellos hay muchas.”

Habitar como jovena estudiante realidades sociales complejas como las actuales –que por un lado seducen con sus ofertas y promesas de bienestar, mientras en el día a día muestran la precariedad laboral, la miseria material y espiritual, la desfachatez de quienes gobiernan y la violencia extrema que especialmente se ensaña en la cuerpo femenina– provoca en las jóvenes, como mínimo, confusión. Esta confusión se ve reforzada por los medios de comunicación, la cultura popular y las mismas instituciones educativas. La experiencia de ser mujer es moldeada de manera restrictiva y diferenciada según el tipo de mujer (no es igual, en este orden civilizatorio, ser una mujer blanca de clase alta que una mujer morena de clase baja). En este contexto, los contenidos educativos y enseñanzas-discursos del profesorado⁹⁹, supuestamente iguales para hombres y mujeres, también forman parte de una

⁹⁸ En *La agonía del eros*, Byung-Chul Han (2014) critica la noción planteada por Giorgio Agamben sobre la "profanación" como herramienta para recuperar la experiencia erótica. Agamben sostiene que profanar implica devolver al uso común aquello que ha sido consagrado, liberándolo así de su aura religiosa o sagrada. Sin embargo, Han argumenta que esta lógica resulta insuficiente en la sociedad actual, caracterizada por una hipervisibilidad y disponibilidad constante. Según Han, la sobreexposición digital y la positividad imperante vacían al erotismo de su misterio y trascendencia. Profanar lo sagrado ya no es suficiente, dado que todo se ha vuelto accesible y transparente, perdiendo así su capacidad de sorpresa y fascinación. El erotismo, sostiene Han, necesita de la diferencia, la distancia y la negación, elementos que la lógica de la profanación, tal como la plantea Agamben, no consigue restaurar en el contexto contemporáneo.

⁹⁹ La expresión "enseñanzas-discurso" empleada en este trabajo busca destacar la imbricación entre los contenidos educativos impartidos y los discursos que los vehiculizan, entendiendo que estos últimos no son neutrales ni transparentes, sino que están cargados de valores, ideologías y relaciones de poder. Desde la perspectiva de la pedagogía crítica, se asume

programación rigurosa de la gramática comportamental y cognitiva que dota de las instrucciones que una mujer tardomoderna¹⁰⁰ del siglo XXI “debe” llevar a cabo, incluyendo la posibilidad habilitada por los progresismos de ser una “mujer empoderada”. Este bombardeo informativo, formativo y recreativo constituye un aluvión que, aunque aparentemente contenga distintos sedimentos, es arrastrado hacia el mismo destino. Como expresa Tania:

“A veces ya ni se sabe, en la escuela dicen una cosa, en la casa te dicen otra, supuestamente hablan por nuestro bien como mujeres, pero al final, lo que critican sobre las mujeres en los corridos también se vive de otras maneras y sin ninguna ventaja. No digo que esté súper bien como muestran a las mujeres en los corridos; se ve claro que son juguetes sexuales, pero al final, en cualquier lugar terminan tratándote mal.”

Si bien los performances de los corridos tumbados y bélicos presentan a la mujer como un objeto-mercancía sexualizado, puede ser difícil desentrañar que estas representaciones son una manifestación

que la educación no es un proceso objetivo de transmisión de conocimientos, sino un espacio de producción y reproducción cultural donde se configuran subjetividades y se legitiman ciertas formas de entender el mundo (Freire, 1970; Giroux, 1992). Por tanto, las "enseñanzas-discurso" del profesorado no se limitan a la mera transmisión de información, sino que constituyen prácticas discursivas que moldean percepciones, actitudes y comportamientos del estudiantado. Tal como argumentó Foucault (1970, 1975), el discurso no es simplemente un conjunto de enunciados, sino un dispositivo de poder que define lo que se puede decir y pensar, estableciendo así los límites entre lo aceptable y lo inaceptable. El discurso produce efectos, constituye realidades y subjetividades. Por ello, analizar las "enseñanzas-discurso" implica deconstruir las relaciones de poder en el aula, identificar los presupuestos ideológicos subyacentes a los contenidos educativos y examinar cómo se construyen identidades de género, clase, raza y otras categorías sociales a través del lenguaje y las prácticas pedagógicas. El guion entre "enseñanzas" y "discurso" enfatiza esta inseparabilidad, recordando que lo que se enseña ("el qué") está intrínsecamente ligado a cómo se enseña ("el cómo"), contribuyendo ambos a la formación de sujetos sociales específicos. Se asume, por tanto, que, a pesar de las intenciones conscientes del profesorado, sus prácticas discursivas pueden reproducir desigualdades y perpetuar relaciones de dominación, por lo cual es necesario someterlas a un análisis crítico constante.

100 El presente estudio adopta el concepto de tardomodernismo (o modernidad tardía) en lugar del posmodernismo, debido a que este último tiende a dismantelar completamente las estructuras y narrativas modernas, mientras que el tardomodernismo reconoce la persistencia y exacerbación de las dinámicas propias de la modernidad en el contexto contemporáneo. Autores como Ulrich Beck (1986), Anthony Giddens (1990), Zygmunt Bauman (2000) y, más recientemente, Byung-Chul Han (2012, 2014), han mostrado cómo procesos tales como la individualización, la globalización, la racionalización y la creciente presión por el rendimiento, inherentes a la modernidad, no solo siguen operando, sino que se han intensificado, generando nuevas formas de riesgo, incertidumbre, autoexplotación y desigualdad. El uso del tardomodernismo en esta investigación no implica una defensa o justificación de la modernidad; por el contrario, se adopta como un marco analítico para comprender cómo las fuerzas impulsoras de la modernidad, lejos de haber sido superadas, continúan moldeando la realidad social, cultural y económica, a menudo con consecuencias problemáticas. Por tanto, se analiza críticamente cómo los elementos tardomodernos se manifiestan en la construcción de la identidad propuesta por las narrativas tumbado-bélicas, evitando adherir a una visión teleológica o inherentemente positiva de la modernidad. Esta investigación, en última instancia, busca contribuir a una comprensión más profunda sobre cómo las dinámicas tardomodernas continúan manifestándose y reconfigurando diversos aspectos de la vida contemporánea, desde la cultura popular hasta las subjetividades individuales.

más de la totalidad capitalista-patriarcal que enmarca tanto a mujeres como a hombres. Este sistema se sustenta en instituciones educativas, familiares, culturales y religiosas que, bajo discursos de libertad e igualdad, encubren frecuentemente una de las cuestiones fundamentales en estas relaciones binarias de poder: el proceso de acumulación de capital por parte de una élite falocéntrica. Las narrativas tumbadas y bélicas, al evidenciar directamente esta conexión entre objetivación-cosificación y la lógica del capital, provocan en las juventudes sentimientos confusos de atracción y crítica simultáneas. Esta confusión no se logra clarificar por completo, en parte debido a las ambigüedades inherentes a sus circunstancias. Sin embargo, es crucial reconocer que estas ambigüedades no son accidentales, sino que forman parte de los objetivos del orden civilizatorio capitalista-patriarcal, que se beneficia de la desorientación y la falta de claridad crítica para perpetuar su dominio.

Estas confusiones son experimentadas y cuestionadas de maneras distintas entre las y los jóvenes. Diego comenta:

“En esas rolas, a la mujer la ven como un objeto, algo que se consigue, un lujo más. Como que tener varias mujeres te hace más importante. Cuando lo pienso en mí, la neta es difícil pues no me parece bien, pero en ocasiones con la emoción se antoja un poco. Y el pedo es cuando critican todo esto, pero luego es lo que hacen muchos vatos a escondidas; no al nivel de los corridos claro, pero en sus vidas normales.”

Las palabras de Diego revelan la internalización de valores patriarcales y la dificultad de romper con ellos, incluso cuando se reconoce su injusticia. Se habitan circunstancias diferentes desde el cuerpo hombre y la cuerpa mujer, lo cual acarrea distintas experiencias, deseos y confusiones. El performance tumbado-bélico actúa, en este sentido, como un agente neoconservador en su representación de la mujer y el hombre, aspecto también destacado por Diego:

“Cuando cantan de hombres y mujeres, sí se nota que hay roles muy marcados. El hombre es el que tiene el poder y el dinero, y la mujer es como un adorno. Pero esto también se ve en otros lados, de diferente manera y a veces no tan obvio.”

Diego identifica claramente la reproducción de roles de género tradicionales en los corridos, donde el hombre es el proveedor y la mujer un objeto decorativo. Las narrativas tumbado-bélicas, con su tratamiento hacia la mujer, parecen entrar en contradicción con otros discursos contemporáneos de empoderamiento femenino y con ciertas prácticas de inclusión manejadas a niveles institucionales y empresariales. Sin embargo, una clave que revela la funcionalidad de ambos performances (corridista

y progresista) en relación con la acumulación de capital, radica en la hiperindividualidad tendiente al narcisismo, característica que comparten como base fundamental. Sobre esto escribe Byung-Chul Han:

“Vivimos en una sociedad que se hace cada vez más narcisista. La libido se invierte sobre todo en la propia subjetividad. El narcisismo no es ningún amor propio. El sujeto del amor propio emprende una delimitación negativa frente al otro, a favor de sí mismo. En cambio, el sujeto narcisista no puede fijar claramente sus límites. De esta forma, se diluye el límite entre él y el otro. El mundo se le presenta solo como proyecciones de sí mismo. No es capaz de conocer al otro en su alteridad y de reconocerlo en esta alteridad. Solo hay significaciones allí donde él se reconoce a sí mismo de algún modo. Deambula por todas partes como una sombra de sí mismo, hasta que se ahoga en sí mismo” (2014:20-21).

Así pues, la objetivación y cosificación presentes en los performances tumbados y bélicos respecto a la representación de la mujer constituyen un discurso neoconservador adicional, que se presenta como una propuesta más del rol que las mujeres “deben” cumplir dentro del orden civilizatorio capitalista-patriarcal. Sobre ello, Sofía expresa:

“En los corridos, a las mujeres las ponen como si fueran un carro o unos tenis. Como algo que puedes conseguir si tienes dinero. No hablan de sus sentimientos ni de lo que piensan. Me gustan los corridos, pero si me quiero pensar como mujer, debo tomar otras opciones, y a las que les guste esta, pues..., no sé, se les respeta.”

Como señala acertadamente Sofía, hoy en día existe un amplio abanico de opciones identitarias para “ser mujer”. Dentro de ese panorama, la performática tumbado-bélica es una oferta neoconservadora que muestra sin inhibiciones lo que otras opciones neoliberales ocultan bajo discursos y prácticas supuestamente modernas: que todos sus caminos, finalmente, conducen al mismo destino.

En definitiva, las narrativas tumbado-bélicas no constituyen únicamente una propuesta estética o musical; son dispositivos culturales que refuerzan y naturalizan roles sexo-genéricos marcados por la dominación masculina, la cosificación femenina y la mercantilización de las relaciones humanas. Estas representaciones, lejos de ser fenómenos aislados, se insertan profundamente en la lógica capitalista-patriarcal contemporánea que instrumentaliza cuerpos y subjetividades con el objetivo de mantener y legitimar estructuras de poder y explotación. Reconocer este vínculo permite entender mejor cómo dichas representaciones impactan y moldean las percepciones, actitudes y comportamientos juveniles actuales. En este juego perverso de espejos, cuerpos y mercancías, lo que queda al final es la amarga

certeza de que, bajo el brillo fugaz del deseo mercantil, somos también mercancía: deseables, usables, desechables.

4.2. Roles de género tradicionales y reforzamiento del patriarcado: El hombre proveedor y arremangado, la mujer sumisa moviendo el booty

“Putas, lavada, botellas de cristal, la paca llega, la quiero reventar, traigo a la más buena de todo Instagram, cuerpo bonito, ese culo es natural, tú quieres un novio, chocolate y flores, yo te regalo, miya, hasta unos rosones.”
"Rosones", Tito Double P

Judith Butler es una de las voces más influyentes que han "desnudado" el género, revelando cómo sus ropajes binarios ocultan los guiones que sustentan el performance de "hombre" y "mujer". Para Butler (1990), el género no es una identidad fija, sino una actuación que se realiza mediante la citación¹⁰¹ repetida de normas y convenciones sociales. Sin embargo, esta actuación no se limita únicamente a la "representación"; etimológicamente, "performance" alude a "llevar a cabo" o "ejecutar" una función. Por ende, lxs sujetxs de género desempeñan roles guiados por pautas interiorizadas desde instituciones y medios de comunicación que, al subjetivar a mujeres y hombres, naturalizan el género mediante la repetición constante de estas actuaciones, realizadas generalmente de manera inconsciente. De este modo, el género no surge como una esencia interna, sino a través de la performatividad, es decir, la repetición de actos que simultáneamente nos sujetan a ideales regulatorios.

La performatividad es adaptable a las convulsas demandas de la sociedad capitalista contemporánea; los géneros pueden ampliarse, y las reivindicaciones de las disidencias sexuales pueden institucionalizarse en espacios gubernamentales, que burocratizan luchas originalmente surgidas en las

101 El concepto de citacionalidad, central en la teoría de Judith Butler (1990), está inspirado en las reflexiones de Jacques Derrida sobre el lenguaje y la escritura. Derrida (1972) sostenía que todo signo lingüístico es inherentemente citacional, pues su significado no reside en sí mismo, sino en la relación que mantiene con otros signos y en su capacidad para ser repetido y recontextualizado. Butler aplica esta idea al género, planteando que las identidades de género no son originales ni auténticas, sino construcciones sociales basadas en la repetición y citación de normas y discursos preexistentes. Así, el género no es una actuación original, sino la reiteración performativa de normas y convenciones que se producen y reproducen al ser citadas constantemente. Esta perspectiva permite analizar cómo los roles tradicionales de género se perpetúan mediante la repetición constante de ciertos gestos, comportamientos y discursos, muchas veces de manera inconsciente.

calles. Sin embargo, el gran patriarca extractivista y asesino¹⁰² continúa acumulando, permitiendo improvisaciones siempre y cuando estas no transgredan los límites escénicos establecidos. Butler escribe al respecto:

“El género no es un artificio que flota libremente; tampoco es un acto pasivamente escrito y determinado. Más bien, el género es una práctica de improvisación dentro de una escena de constricción. Como cualquier improvisación que toma su punto de partida dentro de los términos de una tradición, no se trata de cómo liberarse de la sedimentación cultural del género, sino de cómo trabajar esa sedimentación, de trabajarla de tal manera que la sedimentación no nos trabaje a nosotros.” (1990:145).

En consecuencia, la aparente apertura y flexibilidad del sistema capitalista-patriarcal no implica una transformación auténtica de las estructuras de poder, sino una estrategia para absorber y neutralizar las demandas disidentes, manteniendo intacta su lógica de dominación y explotación mediante una puesta en escena fresca e incluyente, pero funcional al poder. Esta estrategia de cooptación, analizada por autoras como Nancy Fraser (2013) y Angela McRobbie (2009), se manifiesta en la incorporación selectiva de demandas feministas y LGBTIQ+ al discurso oficial y a las políticas públicas, despojándolas de su potencial transformador y reduciéndolas a meros instrumentos de legitimación del sistema. Un ejemplo de ello son las campañas publicitarias que promueven el "empoderamiento femenino" y la "diversidad sexual", pero que, según McRobbie (2009), a menudo se basan en la "feminización" del trabajo y del consumo, explotando la creatividad, la flexibilidad y las habilidades sociales femeninas para aumentar la productividad y las ganancias.

Lo anterior es también una respuesta a las grandes y radicales luchas feministas que realmente desafían los cimientos del orden civilizatorio capitalista-patriarcal. Nancy Fraser (2009) argumenta que el capitalismo tardío se caracteriza por una crisis de reproducción social, donde las capacidades de

102 El término “patriarca extractivista y asesino” hace referencia al orden civilizatorio capitalista-patriarcal en su fase actual y fundacional. Este sistema se caracteriza por la penetración agresiva y extractiva de la tierra y sus recursos naturales, considerados meramente explotables. Esta lógica extractivista, según Eduardo Galeano (1971), constituye una constante histórica en las relaciones entre el centro y la periferia, perpetuando dependencia y despojo.

La dimensión patriarcal se manifiesta mediante la jerarquización y dominación no solo de las mujeres, sino también de la naturaleza, como señala Yayo Herrero desde el ecofeminismo. De este modo, la naturaleza es feminizada y sometida a la voluntad de un "patriarca" que la explota sin consideración alguna. El componente "asesino" alude a la violencia estructural inherente al sistema, que se traduce en desplazamientos forzados de comunidades, desapariciones y asesinatos de activistas y defensorxs del territorio, así como en la destrucción de ecosistemas vitales. Esta violencia es ejercida tanto por actores estatales como no estatales en complicidad con intereses económicos dominantes. Rita Segato (2003), en *Las estructuras elementales de la violencia*, analiza cómo dicha violencia se legitima y reproduce mediante narrativas de progreso y desarrollo, invisibilizando sus costos humanos y ambientales.

cuidado, solidaridad y sostenibilidad están siendo erosionadas por la lógica del mercado. En este contexto, las luchas feministas que defienden el valor del trabajo reproductivo y cuestionan la mercantilización de la vida representan una amenaza directa para la estabilidad del sistema. Por tanto, la cooptación de las demandas disidentes puede interpretarse como una estrategia para desviar estas luchas hacia objetivos más compatibles con la acumulación de capital, utilizando la feminización como una herramienta para gestionar la crisis y mantener el control.

Es en este escenario donde irrumpen las narrativas de los subgéneros tumbado y bélico, que categóricamente cantan al binarismo tradicional de género. En tiempos digital-virtuales y de gran complejidad político-social en torno a los feminismos, los jóvenes artistas de estos novedosos subgéneros del corrido se encumbran con letras que encapsulan las emociones femeninas en estereotipos. Canta Tito Double P y Peso Pluma en "Dos días": "Dos días enojada, dos días que no me habla, otra de tus payasadas, yo aquí con los panas y tú siempre de exagerada." Esta representación, en la que la mujer es vista como "exagerada" o "sentimental", refuerza la idea de que las emociones femeninas son irracionales y problemáticas.

Con el ceño fruncido, una joven del grupo focal uno comenta mientras juega con el césped en el que se encuentra sentada:

"Cuando los corridos toman en cuenta lo que dicen y sienten las mujeres, siempre es que anda de sentimental o arruinándole la fiesta al hombre. Es una idea que también tiene mucha gente a la que no le gustan los corridos."

Este comentario revela una crítica a la falta de autenticidad y la objetivación de las mujeres en estas letras. Si bien la narrativa binaria y sus mandatos de masculinidad y feminidad no son exclusivos de los corridos tumbados y bélicos (el reggaetón, por ejemplo, también ha sido objeto de análisis crítico), la rápida popularidad de estos jóvenes corridistas resulta preocupante en una coyuntura marcada por la creciente visibilización de la hiperviolencia y los feminicidios. En un país que cuenta con una de las tasas de feminicidio más altas a nivel mundial, la representación de mujeres como objetos y mercancías, o como seres emocionales e irracionales en la cultura popular, puede contribuir a normalizar actitudes y comportamientos que fomentan la violencia contra la cuerpo femenina.

Sofía, aficionada al corrido, expresa su preocupación por la glorificación de la violencia contra las mujeres en canciones como "Tu Boda", donde percibe una apología del feminicidio. Le inquieta la

normalización del maltrato en las familias y cómo se silencia o se estigmatiza a las mujeres que se rebelan contra esta situación:

“Pues a mí me preocupa y me da tristeza cuando tal cual mencionan el maltrato hacia la mujer, como en la de "Tu Boda"¹⁰³, que abiertamente hablan prácticamente de un feminicidio y ahorita anda pegando con todo. De por sí es algo que pasa, hay mucha violencia en las familias, está muy arraigado pues, el maltrato, la violencia hacia las mujeres, y a las que no se dejan o las que empiezan a darse cuenta de que no debe ser así, luego luego se les calla o se les tacha de locas.”

Los grandes discursos progresistas enmarcados en supuestas democracias, con revoluciones tecnológicas en marcha que prometen un futuro de bienestar y prosperidad para cada vez más personas, provocan brumas en el entendimiento y la comprensión de los hechos que acontecen en las distintas dimensiones de la vida y la interrelación de las partes con el todo, y viceversa¹⁰⁴. Así, resulta hasta inverosímil ligar lo que vive una joven estudiante del bachillerato con la oferta musical imperante y, a su vez, con la situación económico-política y social. Pareciera que toda problemática es solo un desajuste en la planeación supuestamente certera, honesta y bondadosa de la clase política que, en complicidad con los hombres de negocios, trabaja por la felicidad colectiva. Resulta exagerado,

103 La canción "Tu Boda" de Fuerza Regida y Óscar Maydon generó controversia, especialmente en redes sociales, debido a la siguiente estrofa: "Quiero manchar el vestido blanco de rojo, sé que el altar de Dios es santo, pero, mi amor, cien invitados, y todos tendrán que mirar que nuestro amor va al más allá". Se argumentó que esta letra incitaba al odio y a la violencia por despecho. Ante las críticas, el compositor aclaró públicamente que la canción estaba inspirada en la película *El cadáver de la novia* (2005) de Tim Burton y que no pretendía promover mensajes de violencia contra la mujer. A pesar de esta explicación, la polémica persistió, con personas como Sofía interpretando la letra como un mensaje explícito de violencia hacia las mujeres.

104 La interrelación del todo con las partes y viceversa, desde el discurso neozapatista, se expresa en su concepción del mundo como una trama compleja e interdependiente. Bajo el principio de "un mundo donde quepan muchos mundos", las comunidades zapatistas reconocen que ningún fenómeno social, político, económico o ecológico puede comprenderse plenamente de manera aislada. Por el contrario, cada problemática particular (las partes) refleja y afecta a las estructuras globales (el todo), y estas, a su vez, inciden profundamente en la vida cotidiana de cada comunidad y persona. Esta visión holística plantea que cualquier acción transformadora debe considerar simultáneamente las realidades locales y globales, enfatizando la interdependencia, la solidaridad y la responsabilidad colectiva como caminos necesarios para la construcción de alternativas justas, dignas y comunes (EZLN, 2013; Subcomandante Galeano, 2015). Desde la física contemporánea, particularmente desde teorías como la física cuántica y el paradigma de la complejidad, se ha llegado a reflexiones similares, subrayando que las partes no existen separadas del todo; al contrario, están profundamente conectadas mediante redes dinámicas de interrelaciones e influencias mutuas. Físicos como Carlo Rovelli (2016) y Fritjof Capra (1996) sostienen que no existen fenómenos aislados en la naturaleza, sino patrones complejos de conexiones y procesos que solo adquieren significado dentro de la totalidad en la que emergen y evolucionan. De esta forma, la física en su vertiente menos tradicional también invita a superar visiones reduccionistas, reconociendo que las realidades individuales y colectivas, locales y globales, materiales y simbólicas, se construyen siempre en mutua dependencia y permanente interacción.

especialmente si la sospecha proviene de alguna mujer joven, pobre, morena, habitante del sur global, pensar que las adversidades no sean meramente pruebas divinas de fortaleza u obstáculos casuales, parte de la incertidumbre que vivimos como humanidad. Cuestionar y dudar de las verdades hegemónicas se tacha fácilmente de conspiranoia; quejarse de la precariedad laboral o de la vida en general se neutraliza con los populares programas actuales de coaching de vida, que prometen soluciones personalizadas para guiar, potenciar y superar las dificultades y mejorar así la calidad de vida. En definitiva, salirse de la norma y señalar las sombras que esta oculta puede ser calificado como locura.

La hiperindividualidad también opera responsabilizando a lxs sujetxs de todas las problemáticas que enfrentan, ocultando de esta manera las causas estructurales y sistémicas, como la creciente precariedad laboral o, en casos más alarmantes, afirmando que las mujeres provocan la violencia masculina debido a su comportamiento. Tal como llegó a decir el exgobernador del estado de Chihuahua, Francisco Barrio Terrazas, cuestionado sobre la creciente desaparición y asesinato de mujeres en Ciudad Juárez.

La banalización y ocultamiento de la violencia comienza cuando se ignoran o no se escuchan siquiera las reflexiones de las y los jóvenxs, quienes con frecuencia identifican conexiones desapercibidas, a las que se les resta importancia, pero que podrían ser clave para comprender holísticamente las violencias que han incrementado su complejidad y alcance¹⁰⁵. Un joven del grupo focal dos reflexiona:

105 Byung-Chul Han (2019) argumenta que las modalidades de la violencia han experimentado profundas transformaciones en la sociedad contemporánea, trascendiendo las formas directas y físicas características de la sociedad disciplinaria foucaultiana para manifestarse de manera más sutil, internalizada y sistémica en lo que él denomina la sociedad del rendimiento. En este nuevo contexto, la violencia se ejerce mediante la autoexplotación, inducida por la constante exigencia de optimización y rendimiento individual, dando lugar a una "violencia neuronal" que se expresa en patologías psíquicas como la depresión, el síndrome de burnout y el trastorno por déficit de atención. Han sostiene que esta "violencia neuronal" surge de la sobreexcitación y la hiperactividad inherentes a la sociedad del rendimiento, que agotan la capacidad humana para la atención y la contemplación. Asimismo, la imposición social de la transparencia y la positividad genera una presión constante que erosiona la intimidad, la privacidad y la capacidad para enfrentar la negatividad inherente a la existencia. En este sentido, la transparencia actúa como un dispositivo de control que anula la alteridad y la diferencia, mientras que la positividad niega la validez de emociones consideradas "negativas", como la tristeza o el duelo, impidiendo así un procesamiento saludable de las experiencias vividas. Finalmente, la aparición de nuevas formas de violencia digital (ciberacoso, diseminación de noticias falsas y discursos de odio) exacerba la fragmentación social y la polarización, creando espacios virtuales donde la agresión y la humillación se propagan de manera anónima e incontrolable. En conjunto, estas transformaciones configuran una nueva ecología de la violencia en la que la coerción externa es reemplazada por la auto-agresión, la erosión de la intimidad, la negación de la negatividad y la deshumanización propiciada por las tecnologías digital-virtuales (Han, 2019).

“En esas canciones, el narco es el héroe, el que tiene todo el poder y el respeto. Como si fuera lo máximo ser así, tener el control y que todos te teman. Por eso pueden comprar todo, incluyendo a las mujeres, que sí, la verdad, las ponen como cosas. Por mi parte no pienso que esté bien, pero sí veo a quienes se comportan así, aunque ni narcos sean, pero al final estas canciones inspiran o hacen que te la creas.”

En la experiencia del joven, dichas narrativas pueden moldear o reforzar la percepción del poder y la masculinidad. Para Rita Segato (2018), los mandatos de masculinidad se inscriben en la cuerpo de las mujeres mediante diversos mecanismos de violencia y control, que operan en múltiples niveles: físico, sexual, simbólico, económico, social y espiritual (en los corridos constantemente se menciona a deidades como Eleguá o santos como Malverde).

Estos mandatos de masculinidad, dentro de la pedagogía de la crueldad señalada por Segato, se transmiten a través de la imposición bancaria¹⁰⁶ descrita por Paulo Freire (1970), buscando moldear la identidad hacia una forma ideal de masculinidad, semejante a las Formas (εἶδος) descritas por Platón. Este proceso, lejos de ser neutro, ejerce violencia al negar la individualidad y la diversidad de experiencias, forzando a los hombres a encajar en un molde predefinido.

“El mandato de masculinidad es una estructura de poder que se impone sobre los hombres, obligándolos a demostrar constantemente su virilidad y su capacidad de control. Este mandato se basa en la negación de la vulnerabilidad y la emocionalidad, y en la afirmación de la fuerza, la independencia y la dominación sobre las mujeres y otros hombres considerados ‘débiles’” (Segato, 2018:45).

El patriarcado es más que una simple ideología; es un sistema de dominación estructural complejo que, mediante la diseminación de estereotipos de género, la imposición de la heterosexualidad normativa y la sacralización de la autoridad masculina a través de instituciones como la familia, la religión, las redes sociales y la industria del entretenimiento, busca erigir una configuración sexo-genérica masculina como paradigma, relegando otras identidades a una posición de precariedad

¹⁰⁶ El término "imposición-bancaria" es empleado aquí por analogía con el concepto de "educación bancaria" desarrollado por Paulo Freire (1970). Freire describe la educación bancaria como un proceso en el cual ciertos contenidos educativos son impuestos autoritariamente y unidireccionalmente, como depósitos que deben ser aceptados pasivamente. En este modelo educativo, el educador o la educadora son quienes poseen el conocimiento y lo depositan en el estudiantado, concebido como recipientes vacíos. De manera similar, la "imposición-bancaria" refiere a la imposición de una visión del mundo, una ideología o un conjunto de normas culturales sin fomentar la reflexión crítica, el diálogo o la participación activa de quienes las reciben. En el contexto específico de este análisis, el término alude a cómo las narrativas dominantes y las representaciones binarias de género, presentes en ciertos productos culturales como los corridos tumbados y bélicos, suelen ser internalizadas sin cuestionamiento, perpetuando así patrones de violencia.

ontológica. En su imbricación con la lógica del capital, esta estructura no solo facilita la explotación y autoexplotación generalizadas, instrumentalizando los cuerpos y las subjetividades más allá de las fronteras del género, sino que, al colonizar el imaginario y prefigurar las aspiraciones, imposibilita la emergencia de una verdadera libertad e igualdad. En última instancia, este orden, al establecerse como horizonte mismo de la existencia, busca apropiarse de la ontología humana, reduciendo al ser a una función productiva y consumista, despojándolo de su capacidad para construir un proyecto común y liberador. Simple y llanamente, el patriarcado es una relación de poder que somete principalmente la condición humana; por ello, para pensadoras como Rita Segato (2018) y bell hooks (2004), constituye un dispositivo¹⁰⁷ violento que se instala tanto en mujeres como en hombres.

Las teorías mencionadas adquieren especial relevancia al analizar cómo los jóvenes internalizan estos mandatos a través de narrativas culturales específicas, como los corridos tumbados y bélicos. Precisamente desde su propia vivencia cotidiana, otro joven del grupo focal tres expresa la presión que llegan a transmitir estas narrativas corridistas:

“Al hombre lo pintan como el que tiene el poder, el dinero, el que controla todo. Como si fuera el dueño del mundo, aunque no sea metiéndose al narco, pero es la idea que transmiten. No es por mamón, pero también a veces esto es presión, pues aunque se hable mal de las mujeres, luego también ellas quieren eso, y si no tienes una pacona¹⁰⁸, pues ya no eres tan atractivo.”

Bell hooks (2004) argumenta que el patriarcado impone a los hombres un modelo de masculinidad destructivo, basado en la represión de las emociones, la competitividad, la agresividad y la negación de la vulnerabilidad. Según hooks, el patriarcado promueve la violencia como una forma de ejercer poder y control. Los hombres son socializados para resolver conflictos mediante la agresividad y la dominación, lo que lleva a la violencia contra las mujeres, contra otros hombres e incluso contra sí

107 El término "dispositivo" se entiende aquí siguiendo la línea de pensamiento de Michel Foucault (1977), como un conjunto heterogéneo compuesto por discursos, instituciones, arquitecturas, leyes, prácticas sociales y tecnologías que, lejos de operar de manera aislada, interactúan para producir y mantener relaciones específicas de poder. En lugar de ser una entidad monolítica, el dispositivo se configura como una red estratégica en la cual el poder no se ejerce únicamente de forma descendente y unidireccional, sino que se despliega capilarmente, produciendo subjetividades y moldeando diversas formas de vida. Giorgio Agamben (2006) profundiza la noción foucaultiana al señalar que el dispositivo se define esencialmente como aquello que "captura, orienta, determina, intercepta, modela, controla y asegura los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes" (p. 15). De esta manera, el análisis de los dispositivos permite desentrañar las complejas estrategias mediante las cuales el poder opera en la sociedad, generando efectos tanto de sujeción como de resistencia.

108 "Pacona" hace referencia coloquialmente a un fajo o paquete grande de billetes, generalmente de alta denominación, asociado en muchas ocasiones con actividades ilícitas o con la ostentación de riqueza.

mismos. Las represiones emocionales, sumadas a la obligación de cumplir con los mandatos de la masculinidad hegemónica, conducen, según hooks, a la autodestrucción a través del abuso de sustancias, el trabajo excesivo, la falta de cuidado personal y otras conductas de riesgo.

Elías relata una experiencia personal en la que destaca la presión y desesperación vividas por un conocido suyo ante las exigencias del rol masculino en los corridos:

“A mí también me gustan otros géneros, más tranquilos digamos, y es distinto lo que se dice de las mujeres, pues al chile los corridos sí hablan mal de las morras, como que deben estar siempre para ti y si luego eres alguien poderoso, pues tendrás a la que quieras, según dicen pues. Aunque yo la neta tengo un compa, por ejemplo, que sí se tomó muy de lleno los corridos; primero se metió a chambear así normal, luego ya andaba moviendo yerba, y un día hasta llegó con perico en la mochila. También se alucinaba, pero sí andaba presionado, desesperado pues, ya en la realidad la cosa cambia, no es tan fácil, y él sobre todo quería traer así como cantan en los corridos, varias chavas, comprarles cosas, pasearlas, pero por lo mismo se empezó a clavar en el abuso del trago, de meterse otras cosas también, y como digo pues, yo lo veo desesperado y más jodido.”

¿Qué tipo de libertad ofrecen las narrativas fantasiosas de los corridos bélicos y tumbados? Si bien prometen una vida de lujo, poder y desenfreno, ¿no es acaso este estilo de vida, en caso de lograrse, también constrictivo para la existencia humana? La promesa de libertad que ofrecen estos corridos podría ser ilusoria pues, como argumenta el filósofo argentino Dardo Scavino, la adhesión acrítica a mandatos externos, como los impuestos por la cultura del hiperconsumo, nos transforma en meras máquinas. En este sentido, la búsqueda incesante de bienes materiales y validación a través del poder y el estatus, para así someter y obtener cualquier mujer, promovida en los corridos, podría paradójicamente encadenar a individuos e individuos a un ciclo de consumo y ostentación, despojándolos de la posibilidad de una reflexión profunda sobre sus propios deseos y necesidades. Scavino (2015) sostiene que esta alienación moderna no solo afecta la esfera laboral, sino que se extiende a todas las dimensiones de la vida, impidiendo el desarrollo de una subjetividad autónoma y consciente. De esta forma, la “libertad” ofrecida por los corridos, basada en la adquisición y exhibición de riqueza, se revela como una nueva forma de servidumbre voluntaria, donde el individuo e individuo se convierten en esclavxs de sus propios deseos artificialmente inducidos.

Volviendo con bell hooks, ella asegura que el patriarcado no beneficia a los hombres, sino que los atrapa en un sistema de roles rígidos, represión emocional y violencia que limita su verdadera libertad, daña su salud psíquica y física, y dificulta la construcción de relaciones significativas:

“El primer acto de violencia que el patriarcado exige a los varones no es violencia hacia las mujeres. En cambio, el patriarcado requiere de todos los varones que dañen sus espíritus, que se hieran psíquicamente. El primer acto del patriarcado es que los hombres deben rechazar sus sentimientos emocionales.” (2004: 23).

Para Diego, no solo se marcan claramente los roles entre mujeres y hombres, estos también se convierten en cargas pesadas a nivel moral, provocando cuestionamientos profundos:

“Cuando cantan de hombres y mujeres, sí se nota que hay roles muy marcados. El hombre es el que tiene el poder y el dinero, y la mujer es como un adorno. Pero pues al menos yo vengo de una familia en la que respetamos mucho a la mujer, y esta visión pues tan culera hacia la mujer, no la comparto. Me han inculcado mucho el respeto. Yo canto los corridos a todo pulmón y si me pongo a pensar cómo lo toman mis amigas, pues no es que yo busque eso; con amigas sí me explico y me entienden, pero entre puros vatos es distinto, ahí no se dice nada, hasta por sobrevivencia te haces el chingón.”

La reflexión de Diego explicita la operación del performance de género, donde a nivel interno se sabe actuado, pues "te haces el chingón" y, por consiguiente, se reprimen las emociones. Como señala Judith Butler (1990), el género se construye mediante la repetición de actos que internalizan normas culturales. En este contexto, la represión emocional se convierte en un elemento clave de la socialización masculina. Podemos entender los corridos tumbado-bélicos como un dispositivo en el sentido foucaultiano, ampliado por Agamben (2006): una red interconectada de elementos discursivos y materiales que configuran subjetividades. En un grupo de amigos, cada cual tiene su propia experiencia familiar, religiosa y cultural, enmarcada en una circunstancia compartida, como la pertenencia a la misma escuela y el uso de redes sociales como TikTok e Instagram. Estas plataformas funcionan como componentes clave del dispositivo, donde la masculinidad "chingona" se representa y refuerza constantemente a través de contenido específico, normalizando así la represión emocional. En este escenario, el gusto musical compartido los reúne, los relaciona y, a pesar de posibles sentimientos encontrados, estas narrativas funcionan como herramientas para moldear el comportamiento, reinterpretando ideas sobre el conocimiento y la vida en una forma de actuar "chingona" que les permite sobrevivir sin mostrarse vulnerables en una realidad capitalista-patriarcal, donde la masculinidad hegemónica exige la supresión de la vulnerabilidad. Lo que para muchxs puede

parecer un análisis sumamente estructural o una exageración, en realidad se manifiesta de manera sutil, casi imperceptible, a nivel capilar¹⁰⁹. Es precisamente en este nivel donde el dispositivo opera, utilizando los productos de la industria musical para recodificar las emociones y, en consecuencia, las pautas de comportamiento.

De manera clara y sencilla, Diego mostró cómo en ocasiones el corrido enseña a ser hombre sin medias tintas y con “huevos”, como canta Junior H en "Mente positiva": “El que es aventado y tiene huevos en la vida, siempre trae dinero y puede ayudar a su familia, siempre trae buen carro pa' levantar buenas morras”. Esta visión de la masculinidad, basada en la audacia, la valentía y el éxito económico, puede terminar imponiéndose en uno de los niveles más básicos, pero cruciales, de la socialización juvenil: los grupos de amigos.

Las interacciones cotidianas (desde los comentarios sexistas y las bromas misóginas en los patios escolares hasta las dinámicas de competencia y exhibición de virilidad en los grupos de amigos, pasando por la idealización de la violencia y el consumo ostentoso promovido en redes sociales) contribuyen a la construcción y al refuerzo de las normas de género. Estas micro-prácticas, aparentemente inofensivas, forman parte de un sistema más amplio de relaciones sociales que legitiman y perpetúan la dominación masculina. La socialización en plataformas digitales como TikTok e Instagram juega un papel crucial en la difusión de estos valores, en donde la exhibición del poder, la objetivación y cosificación de las mujeres, así como la normalización de conductas violentas, se viralizan y se establecen como modelos a seguir para las nuevas generaciones.

Este sistema ha sido denominado de diversas maneras por las teóricas feministas. Mientras que la antropóloga Rita Segato (2018) lo analiza como la "corporación masculina", enfatizando la naturaleza

109 El término "capilar" se inspira en la noción de "poder capilar" propuesta por Michel Foucault (1977). Dicho concepto refiere a cómo el poder no se ejerce exclusivamente desde instituciones centrales, sino que se distribuye y opera de forma sutil e imperceptible a través de las relaciones sociales cotidianas, penetrando en los niveles más íntimos de la subjetividad. Esta capilaridad implica que normas, valores y expectativas sociales se internalizan mediante una multiplicidad de interacciones y experiencias, moldeando pensamientos, sentimientos y comportamientos de manera frecuentemente inconsciente. Complementando esta perspectiva, la noción de "psicopolítica" planteada por Byung-Chul Han (2018) resulta especialmente relevante. Han argumenta que el poder contemporáneo ya no se ejerce primordialmente mediante represión y prohibiciones (como en el modelo disciplinario foucaultiano), sino mediante la seducción, persuasión y manipulación de emociones y deseos. La psicopolítica busca optimizar el rendimiento y la productividad, explotando la libertad y autonomía del individuo e inducirlo a una autoexplotación voluntaria. En este sentido, la capilaridad del poder, potenciada por la psicopolítica, hace que las personas internalicen y reproduzcan las normas y valores dominantes, incluso cuando estos afectan negativamente su propio bienestar. Aplicado al presente análisis, se argumenta que los corridos tumbados y bélicos funcionan como vehículo para transmitir ciertas normas de género y pautas conductuales, contribuyendo así a construir unas subjetividades masculinas y femeninas específicas.

colectiva y organizada de la dominación, así como la presión del mandato de masculinidad, otras autoras lo conceptualizan como el "pacto patriarcal". Este pacto, visible en las dinámicas sociales, económicas y políticas, no implica necesariamente una conspiración consciente por parte de todos los hombres, sino un conjunto de normas, valores y expectativas internalizadas, frecuentemente de forma inconsciente, que benefician a los hombres como grupo y mantienen a las mujeres en una posición de subordinación. Incluso el silencio de aquellos hombres que internamente no comparten los ideales machistas contribuye a este pacto, ya que la falta de cuestionamiento permite que la dominación continúe sin ser desafiada, reforzando una solidaridad masculina que protege el statu quo y perpetúa la violencia simbólica y real contra las mujeres.

Uno de los jóvenes del grupo focal cuatro, dubitativo y confundido al inicio de su comentario, expresa sus pensamientos acerca de los mensajes transmitidos por las letras de los corridos:

“Para los corridos, siempre es el hombre el que decide qué se va a hacer, a dónde se va a ir. Como si él tuviera el control de todo, seas narco o no. Pero lo que yo pienso es algo que puede ser positivo y negativo, a ver si me entienden. Por ejemplo, en estos tiempos se han perdido valores que antes nuestros abuelos sí tenían, como el que no faltara nada en la casa, aunque fuera poco, trabajarle y chingarle para que la mujer no tuviera que irse a trabajar. Ahora, pues a veces es solo la mujer la que trabaja y el hombre se va, o ahí está de huevón nomás bolo. Entonces, si se ve así, en los corridos cantan cómo tiene que ser un hombre, te lo dicen duro, fuerte, hay que andar al tiro, siempre pendiente como dice la Doble P¹¹⁰, y eso podría ser lo bueno. Ya cuando hablan muy mal de las mujeres, como meras cosas sexuales, pues ahí sí ya es otro pedo, podría ser lo malo”.

Cuando se ofrece un espacio para la reflexión de las y los jóvenes, surgen ambivalencias como las expresadas por el estudiante del grupo focal cuatro. Sin responsabilizarlo de una falta de análisis, reflexión crítica o profundidad, sus palabras permiten cuestionar puntos cruciales abordados por las narrativas tumbado-bélicas, resaltando las contradicciones de los mensajes dirigidos a un público que, de por sí, se encuentra atrapado por una serie de dispositivos que limitan la reflexión crítica.

110 La mención de la "Doble P" se refiere al nombre artístico Peso Pluma, adoptado por el cantante mexicano Hassan Emilio Kabande Laija, quien se ha convertido en una figura prominente dentro de la escena musical de los corridos tumbados y bélicos. Asimismo, la referencia alude específicamente a la canción "Siempre pendientes", interpretada por Peso Pluma en colaboración con Luis R. Conriquez.

La nostalgia por una masculinidad tradicional, como la expresada por el joven, debe ser analizada con una mirada crítica y desmitificadora, pues es una de las ideas recurrentes en los cantos corridistas, ofreciendo claves sobre su propuesta binaria de género. Si bien la figura del hombre proveedor y protector puede resultar atractiva a primera vista, evocando imágenes de seguridad y estabilidad, es crucial reconocer que esta visión idealizada se construye sobre una base de desigualdad y restricción de las libertades. Desde una perspectiva feminista, como la planteada por Betty Friedan (1963) en "La mística de la feminidad", esta imagen del hombre proveedor es inseparable de ese misticismo femenino que confinaba a las mujeres al ámbito doméstico, negándoles la oportunidad de desarrollar sus potencialidades intelectuales, artísticas y espirituales. Como afirma Friedan, "el problema que no tiene nombre" era precisamente esa insatisfacción profunda que sentían las mujeres al verse reducidas al papel de esposas y madres, un problema que la mística de la feminidad ocultaba bajo una fachada de felicidad doméstica. La "pérdida de valores" que lamenta el joven podría ser, en realidad, una liberación para las mujeres, quienes ahora cuentan con más opciones y autonomía para decidir sobre sus vidas, su trabajo y sus relaciones.

Sin embargo, esta visión se ve oscurecida por lo que Paulo Freire (1970), en "Pedagogía del oprimido", denominó la "educación bancaria". En este modelo, lxs estudiantxs son vistxs como recipientes vacíos que deben ser llenadxs con información, sin fomentar el pensamiento crítico ni la capacidad de cuestionar las estructuras de poder existentes. Esta forma de educación, que perpetúa la pasividad y la falta de conciencia crítica, contribuye a que la juventud adopte acríticamente discursos nostálgicos sobre la masculinidad tradicional, sin analizar sus implicaciones para mujeres y hombres. Adicionalmente, las tecnologías digital-virtuales posibilitan que la educación bancaria amplíe su rango de acción, no solo depositando contenidos mediocres, información descontextualizada y carente de análisis crítico, sino también ensimismando a lxs jóvenxs en construcciones yoicas¹¹¹ ofrecidas

111 El concepto de "construcción yoica" alude al proceso mediante el cual la subjetividad individual se moldea a partir de modelos y narrativas preexistentes ofrecidos por la cultura, la sociedad y las instituciones. En lugar de ser una entidad autónoma y auto-generada, el "yo" se configura con base en elementos externos que son internalizados y reelaborados a lo largo de la vida. Este proceso ha sido analizado desde diversas perspectivas teóricas. Por ejemplo, la filósofa Celia Amorós (1991), en su crítica a la razón patriarcal, destaca cómo la subjetividad femenina ha sido históricamente construida mediante estereotipos y roles de género impuestos por el patriarcado. Desde una perspectiva psicoanalítica, Jacques Lacan (1977) explora cómo el "yo" se forma a través de la identificación con el Otro y Otra (o el orden simbólico) y mediante la internalización de significantes culturales. En el contexto contemporáneo, marcado por el capitalismo y el consumismo, la psicoanalista Suely Rolnik (2015) analiza cómo el "yo" se construye a partir de la adhesión a modelos de éxito y felicidad promovidos por el mercado, generando una "subjetividad neoliberal" caracterizada por la autoexplotación y la alienación. Dentro del ámbito específico de las redes sociales, esta construcción yoica se ve exacerbada por la constante exposición a imágenes idealizadas y la búsqueda de validación mediante "likes" y comentarios, dando lugar a una identidad performativa y superficial. Así, el "yo" contemporáneo, en busca constante de espejos virtuales, termina habitando la paradoja de ser

mediante modelos de masculinidad hegemónica presentes en la cultura digital-virtual. Este ensimismamiento, manifestado en la priorización de la imagen personal y la búsqueda de validación a través de "likes" y comentarios, dificulta la construcción de relaciones sociales significativas y la participación activa en la vida comunitaria, limitando aún más la capacidad de desarrollar una conciencia crítica.

Además, es fundamental cuestionar la idealización del pasado. Como argumenta la historiadora Joan Scott (1988) en sus estudios sobre la historia de las mujeres, esta rara vez es tan simple como se presenta en la memoria colectiva. Preguntarnos: ¿Realmente los abuelos siempre cumplieron con el rol de proveedores? ¿Qué papel jugaban las mujeres en la economía familiar, incluso cuando no trabajaban fuera del hogar? ¿Cómo se ejercía el poder dentro del hogar, tanto económica como emocionalmente? Estas preguntas permiten visibilizar las complejas dinámicas de género existentes en el pasado y desafiar la idea de que la masculinidad tradicional era inherentemente superior. En palabras de Scott,

"La historia de las mujeres es la historia de la diferencia, una diferencia que se construye socialmente y que, por lo tanto, es susceptible de cambio" (1988:45).

En este sentido, la idealización del pasado funciona como un mecanismo de defensa ante ciertos cambios sociales, como lo analiza la socióloga australiana Raewyn Connell en sus estudios sobre la masculinidad hegemónica. Connell (2005) señala que la masculinidad hegemónica es una "configuración de la práctica de género que encarna la respuesta actualmente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres" (p. 77). Esta idealización, además, se ve reforzada por la falta de una conciencia de clase, perdiendo de vista que dentro del mismo grupo masculino existen desigualdades. Lxs jóvenxs, al no comprender las estructuras de poder que operan a nivel económico y social, pueden ser más susceptibles a adoptar discursos individualistas y competitivos que los alejan de la solidaridad y la acción colectiva. La falta de conciencia de clase, exacerbada por la educación bancaria, impide que lxs jóvenxs analicen críticamente las causas de la desigualdad y cómo el machismo perjudica incluso a los mismos hombres.

cada vez más visible y menos auténtico, más conectadx y a la vez más solitarix, más presente en el mundo y al mismo tiempo ausente de sí mismx.

En última instancia, esta visión obliterada de la realidad, alimentada por la nostalgia, la resistencia al cambio y la falta de conciencia crítica, se convierte en una de las trabas impuestas por el statu quo capitalista-patriarcal para dificultar la comprensión reflexiva de las dinámicas de género y clase. En tiempos en que el patriarcado enfrenta una creciente crisis de legitimidad, se ve obligado a incorporar prácticas y discursos aparentemente discordantes (como la promoción de una imagen del hombre sensible que sigue ejerciendo control, o la celebración de la diversidad manteniendo intactas las estructuras de poder), con el fin de reafirmar su hegemonía. Esta "nueva" masculinidad, que ya no se limita al tradicional sombrero y botas, se manifiesta en los corridos tumbados y bélicos mediante la ostentación de la riqueza, la idealización de la violencia y la objetivación-cosificación de las mujeres, perpetuando así la dominación masculina con ropajes más modernos y atractivos para las nuevas generaciones, pero sin abandonar por completo sus fundamentos tradicionales.

Para los y las jóvenes, en sus letras menos violentas, los corridos objetivizan a la mujer, relegándola a un papel secundario, incluso cuando es presentada como la diosa de la canción, dándole un trato mercantil la mayoría de las veces. Una de las jóvenes del grupo focal tres lo enunció con claridad y con un gesto seguro en su rostro:

“Al menos en los corridos nuevos, las mujeres casi nunca son las jefas, y si llegan a serlo, siempre son los hombres los que mandan. No hay mujeres líderes en el mundo del narco, con el poder real, pues. Según los corridos, un papel es del hombre y otro de la mujer; o sea, claro que todas las personas tienen roles distintos, pero en los corridos es muy marcado, tajante pues.”

En ese sentido de roles tajantemente diferenciados, un joven del grupo focal cuatro explicó las posibles consecuencias de no cumplir con las expectativas esperadas:

“En los corridos, el hombre es el que tiene que tener el dinero para comprar todo: los carros, las casas, la ropa; es el que manda, pues, no se niega esa parte. Pero si no tienes dinero, no vales nada, y eso también se ve aquí mismo en la escuela, y no es por expresarme mal, pero hay morras que no te pelan si llegas a pie o si te ves jodido, pues.”

Los y las jóvenes describieron en sus propias palabras cómo los corridos cantan a la reafirmación de las desigualdades de género, apuntalando así al orden patriarcal, donde reside el “poder real”, en palabras de una de las estudiantes. Al ser estudiantes de bachillerato público, cobra relevancia la imposición bancaria del cómo ser hombre y mujer que operan estas narrativas sobre la juventud en general, sea cual sea su sexo biológico, experiencias eróticas o identidad genérica. A pesar de las

marcadas diferencias, en el trasfondo se busca “En-cautivar al Ser”¹¹², ya sea mujer, hombre u otroa¹¹³. Los corridos tumbados y bélicos, con su cadencia envolvente y su narrativa seductora, son cantos de sirenas modernas que invitan a la juventud a encallar en los arrecifes del deseo impuesto y la identidad prescrita. Su melodía, que promete libertad, termina dibujando barrotes invisibles alrededor del alma, capturando sueños, aspiraciones y la posibilidad misma de ser.

112 La expresión "En-cautivar al Ser" se utiliza en este análisis como un juego de palabras que alude, en primer lugar, a la noción heideggeriana de *Geworfenheit* (ser-arrojado). Mientras Heidegger describe la existencia humana como una condición de "arrojamiento" en el mundo sin elección previa, aquí se argumenta que las narrativas culturales, como los corridos (junto con diversos dispositivos), operan para revertir ese estado de libertad inicial, buscando "en-cautivar" al individuo e individua dentro de marcos predefinidos. En segundo lugar, la expresión también remite a la crítica de la sociedad del hiperconsumo, donde la constante oferta de bienes superfluos genera una forma de cautiverio: la adicción al consumo y la búsqueda perpetua de satisfacción mediante objetos materiales, restringiendo así la autonomía y la capacidad de elección del individuo e individua. En este sentido, "En-cautivar al Ser" implica una doble operación: la sujeción a roles de género rígidos y la alienación mediante el consumo, incluso del consumo de la propia identidad de género. Esta lógica de convertirlo todo en consumible se evidencia claramente en cómo la industria de la moda ha incorporado elementos que antes se asociaban exclusivamente con la expresión queer, despojándolos de su carga subversiva y transformándolos en meras tendencias comerciales.

113 El término “Otroa”, empleado por las comunidades neozapatistas, busca romper radicalmente con la lógica binaria tradicional de género y destacar la existencia, dignidad y potencialidades de personas que no se identifican plenamente ni con el masculino ni con el femenino. A diferencia del concepto “otrx”, que surge principalmente desde contextos urbanos y académicos, el uso de “Otroa” por parte del zapatismo está arraigado en su cosmovisión indígena y anticolonial, donde la diversidad sexual y genérica se vincula estrechamente con la lucha por la autonomía, la resistencia y la construcción colectiva del mundo desde abajo. Así, “Otroa” no solo busca nombrar una realidad social existente, sino también desafiar activamente las estructuras de poder patriarcales, coloniales y capitalistas que imponen identidades normativas y excluyentes. Desde esta perspectiva, nombrar Otroa implica reconocer la multiplicidad infinita de formas de ser y estar en el mundo, en oposición directa a las categorías impuestas desde arriba, reivindicando la diversidad como fuente de fortaleza y resistencia.

4.3. La jaula dorada del amor romántico: posesión, control y celotipia

“Tú eres Cleopatra en la actualidad, la princesa de mamá y papá, dame chance y te lleno los dientes, de diamantes como a Katy Perry, como Ana y Kc, en París o en Giza, allá te mando tu ramo buchón, tú eres mi diosa, mi religión, hasta fodonguita te ves bien cute, no quiero a nadie que no seas tú, Sephora, Dior, Starbucks pide niña, que pa’ eso chambeo, pa’ consentirla.”
“Cleopatra”, Gabito Ballesteros

En un contexto marcado por las recientes prohibiciones (estas líneas se escriben a finales de mayo de 2025) impuestas tanto por el gobierno-capataz¹¹⁴ estadounidense como por el mexicano hacia los corridos bélicos—debido a su presunta apología del delito y al tratamiento apologético del narcotráfico y sus figuras—muchos exponentes del género tumbado-bélico se han visto impulsados a centrar su producción en temas relacionados con el amor. Esta tendencia se manifiesta en las distintas facetas que abordan estos subgéneros: desde el amor idealizado hasta el desamor, la tristeza y la felicidad romántica. Un ejemplo representativo de este cambio es el álbum "Ya no se llevan serenatas" de Gabito Ballesteros, lanzado en mayo de 2025, dedicado exclusivamente a explorar las complejidades del amor en esta sociedad capitalista-patriarcal-sicaria-extractivista¹¹⁵.

114 La caracterización de los gobiernos como "capataces" se retoma de las reflexiones teórico-prácticas de las comunidades neozapatistas, quienes, en voz del Subcomandante Moisés, conciben el mundo como una "finca global" donde los gobiernos nacionales operan como meros capataces que cumplen las órdenes de un "finquero global" que representa al sistema capitalista. Esta perspectiva cuestiona la soberanía de los Estados-nación y sugiere que las divisiones geopolíticas son narrativas que ocultan una realidad de dominación económica transnacional (EZLN, 2017).

115 El término "capitalista-patriarcal-sicario-extractivista" condensa las principales características del sistema económico y social contemporáneo, marcado por recientes mutaciones y una creciente violencia bélica global. Este concepto se inspira en diversas teorías críticas radicales, como el ecofeminismo de Vandana Shiva (2005) y el feminismo decolonial desarrollado por autoras como María Lugones (2008) y Rita Segato (2018), así como en la obra de Silvia Federici (2004), cuyo análisis sobre la reproducción social y la economía del cuidado ilumina la conexión intrínseca entre el capitalismo y el patriarcado en la perpetuación de la desigualdad de género, la explotación de las cuerpos feminizadas y la expropiación del trabajo reproductivo. La adición del adjetivo "sicario" alude a la normalización de la violencia extrema y la criminalización de la vida que se manifiestan en fenómenos como el feminicidio sistémico en América Latina (Segato, 2018), la militarización de la vida cotidiana y la terrible práctica de la desaparición forzada llevada a cabo por aparatos militares y agentes mercenarios, exacerbadas por conflictos bélicos recientes, como la invasión de Ucrania, el genocidio administrado por Israel contra el pueblo palestino y la cruenta guerra civil en Sudán. Finalmente, "extractivista" denuncia la depredación de los recursos naturales y la explotación territorial impulsadas por el modelo de acumulación capitalista, cuyas consecuencias se evidencian en la crisis climática global y en la intensificación de conflictos por el control de recursos estratégicos como el agua y los minerales (Svampa, 2019).

En una entrevista con uno de los influencers más famosos de México, publicada en YouTube con el título "De los corridos a lo romántico"¹¹⁶, Gabito Ballesteros mencionó que "la cosa está rara, pero luego habrá otras leyes, por mientras vamos a cantar de amor, en mi público hay mucho romantiquito". No es el caso de todos los corridistas, pues hay quienes, como Natanael Cano, desafían las prohibiciones, reclamando abiertamente al gobierno y permitiendo que el mismo público se encargue de cantar las letras prohibidas. Sin embargo, los cánticos al amor tumbado y bélico permanecen enmarcados dentro del estilo de vida al límite, ostentoso, despilfarrador y "arremangado"; las menciones directas no hacen falta. Tito Double P canta en "Champagne": "Le pedí a la luna que me amaras, no pelear y destapar champaña, otro beso solo es lo que quiero, mis noches ya no son de putero, tú buscabas un vato elegante, yo todo un vago que vive a lo gangster, a ti te compro Birkin de cuero y otras viejas, la neta, no quiero". Aunque canten al amor, las referencias al estilo de vida mafioso son constantes y explícitas.

Para estudiosos del corrido como Valenzuela Arce, la prohibición de los corridos bélicos resulta ineficaz, censuradora y estigmatizante, ya que no aborda las causas profundas de la violencia y del narcotráfico. Analizar estas causas implicaría realizar una autocrítica que podría socavar al propio sistema, una especie de desnudo público que paradójicamente se torna inútil en tiempos de posverdad y ensimismamiento digital-virtual. En un contexto donde todo es susceptible de banalización y espectáculo, figuras como Netanyahu pueden exhibir una ideología neofascista reducida a meros memes o noticias repulsivas, mientras que el capital financiero, en su lógica de acumulación y expansión, asimila las ganancias del narcotráfico como un componente más de su flujo global, sin cuestionar su origen o sus consecuencias.

Señalar al corrido bélico como uno de los principales culpables de la violencia invisibiliza la persistencia de feminicidios, desapariciones forzadas y despojos del territorio, problemáticas que, en realidad, forman parte integral del engranaje del sistema y que son operadas, administradas o supervisadas por el mismo gobierno. Al abrir las cloacas del sistema, esta pestilencia asoma a la superficie, haciendo necesarias las prohibiciones o señalamientos que desvían la atención del verdadero funcionamiento de

¹¹⁶ El Escorpión Dorado. (27 de mayo de 2025). *De los corridos a lo romántico* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3dgoQABaP-k>

este orden de vida, de lo que el Doctor Mario Eduardo Valdez Gordillo, catedrático del CESMECA, denomina "el infierno de la fábrica"¹¹⁷.

En la icónica película *Trainspotting* de Danny Boyle, el personaje Francis Begbie, un alcohólico funcional y violento con una constante sed de adrenalina, protagoniza una escena reveladora. En un bar, Begbie lanza un tarro de cerveza por encima del hombro, hiriendo a una mujer e instigando el pánico entre los presentes. Ante el caos resultante, Begbie, imperturbable, fuma tranquilamente su cigarrillo, desenvaina un cuchillo y, descendiendo al primer piso, proclama: "¡Nadie se mueva, cortaron a esa muchacha y nadie se va de aquí hasta que encontremos quién lo hizo!". La irónica reacción de otro cliente—"¿Quién eres tú?"—desata una pelea encarnizada (Boyle, 1996)¹¹⁸. Esta escena, en su absurda lógica y su despliegue de violencia desmedida, ofrece una potente analogía con la prohibición de los corridos bélicos. En esta calidad de espectáculo social nos encontramos.

En medio de esa faramalla prohibitiva y polémica, resaltan los cánticos al amor, un tema recurrente y seguro para los corridistas. Sin embargo, estos desarrollan los cantares amorosos dentro de los límites de su estilo de vida "gangster", donde su concepción particular del amor y sus facetas se manifiesta en un performance que a menudo promueve vivencias amorosas truculentas. De esta manera, refuerzan creencias como el romance sufridor o altamente complaciente, la celopatía como prueba de afecto, y la ansiedad o sed de venganza ante el despecho y la ruptura. Un ejemplo de esto se encuentra en la canción "7 días" de Gabito Ballesteros y Tito Double P: "Van siete días y me pesa que ya no estás, que tú no volverás, y a la verga, al final somos yo y la puta ansiedad, la puta ansiedad, 30 llamadas perdidas y un '¿Dónde estás?', ¿Cómo voy a explicar que me perdí en loqueras, las putas, los panas por matar esta ansiedad?". En estas narrativas, además, se evidencian las desigualdades de género, como en la letra citada, donde el dolor por la ruptura se expresa junto a la mención de mujeres reducidas a "putas", utilizadas como distracción para mitigar la ansiedad ante el fin de la relación.

117 El Doctor Mario Eduardo Valdez Gordillo, catedrático del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA) de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH), acuña la expresión *el infierno de la fábrica* para referirse a las condiciones extremas de explotación laboral inherentes al sistema capitalista. Esta perspectiva se nutre de su propia experiencia como obrero en la fábrica Michelin en Francia, donde, en su calidad de inmigrante y militante comunista, experimentó de primera mano la explotación descarnada y sin matices que Karl Marx (1867/2010) denominó el "taller oculto de la producción".

118 La escena mencionada puede encontrarse en YouTube bajo el título: Begbie (*Trainspotting*) - La mejor anécdota del mundo (Boyle, 1996).

La concepción del amor y sus vivencias afectivas y desafectivas son cruciales para la construcción de la identidad de género, definiendo el ser hombre y mujer. Los sentires amorosos o desamorosos no son una experiencia humana innata, como podría ser la reproducción; estas capacidades y emociones responden a una construcción cultural. Es ahí donde se fundan los mitos que dan forma a nuestra comprensión del amor.

Un mito es un relato tradicional que narra eventos prodigiosos, protagonizados por dioses y diosas, heroínas o seres sobrenaturales. Estas narrativas, transmitidas de generación en generación, no solo ofrecen explicaciones sobre el origen del mundo, la naturaleza, la humanidad o las costumbres, sino que también operan como sistemas de creencias compartidas que refuerzan la cohesión de un grupo y legitiman el orden social. Los mitos cumplen múltiples funciones: proporcionan una cosmogonía, un sentido del origen y la estructura del universo que da significado a la existencia; fomentan la cohesión social al compartir valores y creencias, creando un sentido de pertenencia; transmiten normas de comportamiento a través de personajes ejemplares, estableciendo modelos a seguir; y ofrecen un marco para comprender y manejar las emociones y ansiedades humanas, proporcionando un sentido de control sobre lo desconocido. Más allá de su función explicativa, los mitos operan a través del simbolismo, la metáfora y la alegoría, permitiendo la internalización de ideas complejas de manera accesible y memorable, y modelando así nuestras expectativas y comportamientos. Teniendo esto en cuenta, podemos examinar cómo la idea del "amor romántico" en sí misma puede ser considerada un mito culturalmente construido y perpetuado en nuestra sociedad, con profundas implicaciones en nuestras relaciones, roles de género y estructuras sociales.

Con las características propias de un mito, el amor romántico internaliza idealizaciones sobre cómo deben relacionarse mujeres y hombres, presentando como natural e ineludible la culminación del amor en dos grandes sucesos: el romance eterno o la ruptura fatal y dolorosa. En ambos casos, se refuerza la idea de que el uno pertenece a la otra y viceversa. Para el ideal tumbado-bélico, esta lógica se extiende a la figura de las "mujeres-puta", reducidas a objetos de uso y desecho en momentos de diversión. Este mito romántico, en su confusión, funciona como un dispositivo controlador y modelador que banaliza¹¹⁹ la complejidad del sentir y pensar el amor.

119 El término banalización se utiliza aquí no solo en su acepción común de trivialización o simplificación excesiva, sino también considerando su origen etimológico. "Banal" proviene del francés banal, que a su vez deriva del término germánico ban, que significaba "proclamación oficial", "orden" o "mandato". Por lo tanto, la banalización del sentir y pensar amoroso

Bell Hooks ilumina esta confusión al señalar:

“El romance a menudo se confunde con el amor. Si bien los dos pueden coexistir, el romance no es un ingrediente esencial del amor. El romance se centra únicamente en el afecto y la atracción. El amor es cuidado, compromiso, conocimiento, responsabilidad, respeto y confianza” (2000:5).

Para las y los jóvenes, estas confusiones y mandatos pueden ser evidentes, como señala una joven del grupo focal dos:

“Los corridos cantan al amor, para mí es como lo principal, o sea no en mi gusto, sino en las ideas de ellos, pues al final, andar en el narco o vivir tanto riesgo, pues creo que puede ser para eso, para vivirlo en el amor y despecho, hablan pues del amor pero a su modo. Como si la chava fuera de su propiedad, algo así como 'tú eres mía y de nadie más'. O hablan de cuando las dejan, pero siempre echándole la culpa a ellas”.

La joven identifica las canciones de amor como una justificación para adoptar un estilo de vida de riesgo, donde el narcotráfico provee los medios materiales para experimentar "el amor y el despecho" desde una perspectiva posesiva y culpabilizadora hacia la mujer.

Otro joven del mismo grupo focal destaca que las narrativas corridistas, al abarcar todas las etapas del amor, le ofrecen ejemplos y modelos a seguir:

“Siento que el corrido tiene canciones para todas las etapas del amor, a mí sí me pegan, aunque ni novia tenga, pues te hacen imaginar cuando ya estés en una relación, vas pensando en las posibilidades, para mí en el cómo nos trataremos y esas cosas pues, prepararme para lo que voy a sentir si otros quieren con ella, digamos que ya tienen vistas todas las etapas y pues sí desde sus modos, pues no es lo mismo a como lo canta Amanda Miguel que le gusta a mi mamá y también son otros tiempos”.

En estas palabras se evidencian cómo pueden ser "mandatos" lo cantado en los corridos sobre cómo actuar en diferentes situaciones amorosas, como ejemplifica la canción "Fin de semana" de Oscar Maydon y Junior H: “Te compré las flores más bonitas en el antro, traigo una .40, por si te la tira un

implica también una imposición cultural de ciertas normas y expectativas sobre cómo amar, reduciendo la diversidad de experiencias y expresiones afectivas a un conjunto limitado de modelos predefinidos (Corominas, 2008).

gato, el dinero que yo traigo, hija, es pa' gastarlo, no como los gatos que te siguen ahí rogando, súbete a la troca vamos a la playa”¹²⁰.

A "su modo", como lo expresan las y los jóvenes del grupo focal, la perspectiva amorosa corridista ofrece lo que la socióloga Ann Swidler define como un "kit de herramientas":

"El amor no es un sentimiento, sino un 'kit de herramientas' cultural de hábitos, habilidades y estilos a partir de los cuales las personas construyen estrategias de acción." (2001:4).

Sea explícita o no la mención al narcotráfico, las letras de amor en los corridos tumbados están cargadas de representaciones que resaltan roles de género específicos: la mujer como delicada y el hombre como aguerrido y violento cuando la situación lo requiera, tanto para defender a la mujer como para controlarla si transgrede los límites de su rol. Para Sofía, esto refleja los valores de la narcocultura:

“Yo lo veo así, lo que cantan ellos del amor siempre es agresivo, pues nadie puede voltear a ver a su mujer, pero eso es así porque tiene que ver con su modo del narco, ahí todo es violencia. Entonces, así también es en toda su vida, y aunque anden tranquilos, no se diga si la mujer lo engaña o solo lo deja o hace algo que no le gusta; eso, cuando lo cantan mis amigos, a mí ya no me gusta. A mí me duele cuando mis amigos cantan canciones donde tratan a las mujeres como objetos; me hace pensar qué es lo que piensan de mí. Yo veo cómo algunos empiezan a adoptar esas actitudes y se nota de verdad. Un amigo especial que tengo es bien romántico, pero a él no le gustan los corridos por lo mismo, que son agresivos hasta en el amor; él es fan de Sebastián Yatra¹²¹ y se nota la influencia positiva, a diferencia de otros amigos que ni son narcos, pero cómo se alzan por escuchar corridos, hasta cuando tratan bien lo hacen siendo agresivos; así es el modo narco pues.”

120 En la estrofa citada, la mención a "una .40" (en referencia a una pistola calibre .40) y la expresión "por si te la tira un gato" (donde "gato" es un término despectivo usado para referirse a otros hombres) refuerzan ideas tradicionales sobre el género. El protagonista se presenta como un protector armado, dispuesto a defender a la mujer de cualquier amenaza masculina. Esta representación perpetúa la noción de la mujer como un ser vulnerable que necesita ser protegido por un hombre, así como del hombre como proveedor y defensor, consolidando roles de género estereotipados y una dinámica de poder desigual.

121 Sebastián Yatra es un cantante y compositor colombiano conocido por su música pop latina y baladas románticas. Sus canciones exploran frecuentemente temas de amor, desamor y relaciones personales, reflejando tanto la alegría como el dolor propio de las experiencias amorosas.

Esta visión del amor como posesión y control no es exclusiva de la narcocultura, pero se intensifica en este contexto, donde la violencia y la imposición son herramientas para mantener el poder y el estatus. La idealización de la mujer como objeto de deseo y trofeo, y la justificación de la violencia en nombre del honor, son elementos centrales de esta representación del amor.

La experiencia de Sofía explicita cómo el corrido transfiere códigos de conducta identificables, confirmando lo que la escritora feminista radical Shulamith Firestone señaló sobre el amor romántico como un producto cultural que:

“Integra emocionalmente al individuo, pero al hacerlo reprime y distorsiona su capacidad emocional.” (Firestone, 1970:131).

Esta represión y distorsión emocional se manifiestan en la internalización de roles de género rígidos, la aceptación de la violencia como una forma legítima de expresión amorosa y la dificultad para establecer relaciones basadas en el respeto y la igualdad. Como señala bell hooks (2000), el amor verdadero requiere cuidado, compromiso y respeto mutuo, elementos que a menudo están ausentes en estas representaciones del amor romántico. En el contexto del corrido tumbado-bélico, estas pautas de comportamiento diferenciadas para mujeres y hombres interfieren en la exploración y el desarrollo emocional de la juventud, especialmente en sus etapas formativas.

Una estudiante del grupo focal tres lo expresa así:

“En los corridos tumbados, el amor es como una obsesión. Te dicen que harían cualquier cosa por ti, que te aman con locura. Como si fuera algo extremo. Pero para nosotros que apenas vamos formándonos, que muchos ni sabemos qué vamos a estudiar, puede ser un problema; ahí yo sí estoy atenta. Además me parece muy tóxico. Varios de mis conocidos les dedican corridos a las que les gustan y puede sentirse bonito, pero sí te alocan, y se ve luego luego cuando ya andan todos obsesionados y ya ni cumplen en la escuela.”

Esta “obsesión” y “toxicidad” no solo reflejan la intensidad emocional promovida por el mito del amor romántico, sino también su potencial para desviar la atención de otros aspectos importantes del desarrollo personal y social. La dependencia emocional, la falta de autonomía y la idealización de relaciones disfuncionales pueden obstaculizar la capacidad de las y los jóvenes para construir vidas plenas y satisfactorias, en las que se procuren mutuamente el amor.

En "Besos de Hielo", Gabito Ballesteros canta:

“Ando bien loco y no quiero alejarme de ti,
y entre más te pienso, más me entran las ganas de irnos por ahí.

Mis pensamientos enfermos me atraen hacia ti,
el tiempo pasa y aunque yo no quiera tú vuelves a mí.

Tus besos fríos como el hielo me ponen feliz,
y aunque me afectes macizo por dentro, quiero más de ti.”

Más allá de las posibles represiones emocionales que sugiere la letra, el mito del amor romántico, tal como se representa en los corridos tumbados y bélicos, se caracteriza por la constante mediación del hiperconsumo, presentado como una prueba irrefutable de amor. Para las y los jóvenes del bachillerato, esta ecuación resulta confusa, generando un deseo por este tipo de amor, pero también frustración ante la dificultad de alcanzarlo. Elías comenta:

“Para mí es chido cuando hablan del amor, yo creo que ahí sí dicen cosas chingonas para hacerlas cuando andas con alguien. Ahí lo complicado es que no todos podemos complacer por completo a quien te gusta, si así fuera ya traeríamos a la chava que nos gusta y luego ese es el pedo, que por más amor que sientas por alguien, si llega un vato montado en una Rubicon¹²², pues ya te quedaste viendo; no queda más que echarle ganas. La neta es pura mamada que de puro amor se puede estar con alguien, si hasta para ir al cine necesitas baro.”

Si bien no son las narrativas de los corridos las que originaron la asociación entre amor romántico e hiperconsumo, sus historias refuerzan la concepción del amor como un intercambio mercantil más en esta sociedad capitalista. Como señala la socióloga Eva Illouz,

“El amor romántico no es simplemente una emoción; es un guion cultural, un conjunto de prácticas y una mercancía” (Illouz, 1997:11).

Desde esta perspectiva, la comprensión que expresa Elías resulta reveladora. En una sociedad capitalista que mercantiliza prácticamente todos los aspectos de la vida, el amor, lejos de ser una emoción espontánea, se configura como un guion cultural internalizado a través de prácticas y consumos específicos, incluso tan cotidianos como escuchar música. En las narrativas tumbado-

122 La "Rubicon" mencionada por Elías hace referencia al modelo Jeep Wrangler Rubicon, una camioneta todoterreno emblemática por su diseño robusto y alto desempeño en condiciones extremas. Este vehículo ha ganado popularidad entre las juventudes por su asociación con un alto estatus social, poder adquisitivo y estilo de vida ostentoso, características frecuentemente exaltadas en las narrativas tumbadas y bélicas como símbolos de éxito y dominio.

bélicas, este guion se manifiesta en la idealización de ciertos roles de género: el hombre proveedor (“un vato montado en una Rubicona”) y protector, y la mujer como objeto-cosa de deseo y trofeo. Las letras de estas canciones describen prácticas como la ostentación de regalos costosos, la exhibición de poder y la idealización de un estilo de amor romántico mediado por los lujos, elementos que contribuyen a la comercialización del amor y a la creación de expectativas poco realistas sobre las relaciones.

Así, el amor romántico, para el ideario corridista, se convierte en una mercancía, un bien que se puede adquirir y exhibir, alimentando la idea de que el valor de una persona (y de una relación) se mide en términos materiales, pues “hasta para ir al cine necesitas baro.” Esta internalización de la lógica mercantil en el ámbito afectivo no solo perpetúa la desigualdad económica, sino que también socava la posibilidad de construir relaciones basadas en la ternura¹²³, el cuidado y el compromiso mutuo. La “Rubicona”, en este contexto, no es simplemente un vehículo, sino un símbolo de poder, estatus y éxito económico, valores centrales en la construcción de la masculinidad dentro de la narcocultura. Como argumentaba Zygmunt Bauman, en sus reflexiones sobre la modernidad líquida, el consumo se ha convertido en una forma de construir la identidad en un mundo inestable y cambiante, y la capacidad de adquirir bienes de lujo se asocia con el éxito y la valía personal.

Hemos constatado cómo las narrativas del corrido bélico y tumbado no solo promueven las características tradicionales del amor romántico, sino que enfatizan marcadamente la mediación del hiperconsumo, exacerbando la diferenciación y banalización de los roles de género dentro del marco del estilo de vida mafioso, aunque este se experimente solo a nivel fantasioso. De esta manera, incluso si se prohíben los corridos bélicos, los mensajes implícitos en la temática del amor, que resulta más cercana para las juventudes, siguen nutriendo idearios represivos emocionalmente y de consumo, desiguales en sus mandatos entre géneros e inherentemente violentos, tal como lo resume Grecia:

¹²³ El concepto de “ternura” se utiliza aquí no solo como sinónimo de afecto o delicadeza, sino como una fuerza política y transformadora, tal como ha sido teorizado por feministas como Bell Hooks. Para Hooks, la ternura, entendida como una forma de amor radical, implica vulnerabilidad, empatía, cuidado y una profunda conexión con lxs demás. En su obra, Hooks desafía la asociación tradicional de la ternura con la feminidad pasiva y la reivindica como una cualidad esencial tanto para hombres como para mujeres, crucial para construir relaciones igualitarias y una sociedad más justa y compasiva. La ternura, en este sentido, se opone a la cultura de la dominación y la violencia, y se convierte en una herramienta para la resistencia y la transformación social.

“En los corridos el amor es muy posesivo, de celos extremos que todo el tiempo están controlando lo que haces, pues hasta dicen 'si te veo con otro, lo mato'. ¡Eso ya es muy extremo! ¡Eso ya es ser tóxico!, ahí es donde hay que ver las señales, como cuando conoces a alguien, al final ellos hablan así, pues su modo es el de los narcos.”

Esta perspectiva, que normaliza la posesión, los celos y la violencia como expresiones de amor, es precisamente lo que el corrido bélico y tumbado promueve desde su particular visión del mundo, lo cual está en concordancia con el binarismo de género y las relaciones de poder entre los mismos.

4.4. Normalización y exaltación de la violencia en las relaciones afectivas: La "defensa" y “mantenimiento” de la familia, los compas y la mujer a través de la agresión

“Viejito, súbele a la bocina
pa' sentir machín la adrenalina de andar tirando vergazos.
Nomás pilas con el radio (Nomás pilas con el radio).
Pásenme un Marlboro de los rojos,
de esos de hace rato traigo antojo, taquicardio me decía,
primo, es que así es la movida.”
“Marlboro rojo”, Fuerza Regida

Los binarismos de género no solo se reproducen en discursos evidentes, sino que se construyen y reafirman cotidianamente en gestos, actitudes y formas de habitar la cuerpo y el espacio. Incluso el simple acto de caminar con seguridad, con paso firme o desafiante, puede funcionar como una forma de establecer límites y marcar territorio frente a lxs demás. En estos gestos aparentemente mínimos, la masculinidad hegemónica se afirma como potencia, como capacidad latente de agresión. En este marco, la posibilidad de ejercer violencia física o simbólica se vuelve un atributo central, un marcador de hombría, respeto y poder.

En las narrativas de los corridos bélico-tumbados, esta lógica se profundiza y se convierte en una exigencia existencial. El sujeto que protagoniza estos relatos no solo puede ser agresivo: debe serlo para sobrevivir, para imponerse y para ser reconocido. En este contexto, el "Ser-agresivo"¹²⁴ (en

124 La palabra compuesta "Ser-agresivo" puede entenderse como una forma conceptual que nombra una configuración ontológica de él y la sujeta, es decir, una manera en que el ser humanx se constituye, se expresa y se comprende a sí mismx en el mundo. En este marco, la agresividad no aparece como una característica superficial, contingente o circunstancial,

masculino) no es únicamente un rasgo distintivo, sino un imperativo ontológico, una forma de estar en el mundo que exige estar siempre dispuesto a la hostilidad, ya sea como respuesta reactiva ante una amenaza, o como una estrategia premeditada de dominio y autoafirmación.

Las letras de estos corridos revelan una relación profundamente ambivalente entre la violencia y el afecto. El respeto, la lealtad, el amor o la amistad se encuentran atravesados por el miedo y la violencia potencial. El sujeto bélico-tumbado protege y mantiene a su familia, a sus “compas” y a su pareja mediante la disposición permanente al ataque, la defensa armada y el control del entorno. Como cantan Tito Double P y Luis R. Conriquez en su canción *La 701*:

“Cuando el viejo se enfiestaba,
siempre fajada la 701, buen ritmo pa' la bailada,

buen paso daba con una pelo rubio, bastante seguridad por todo el lugar,
relajado y seguro, al mando del Cholo Iván.

Puro exmilitar, más blindado que un muro.”

En esta imagen, el sujeto disfruta de la fiesta, de la compañía femenina, del ritmo y del lujo, pero todo ello ocurre bajo una lógica de blindaje, control y potencia armada. La fiesta no borra la amenaza, sino

sino como un rasgo estructural, parte del entramado esencial desde el cual se ejerce y se afirma la existencia. El término no remite simplemente a actos violentos o explosiones emocionales aisladas, sino a una disposición existencial, a una forma de estar y actuar que se ha naturalizado como legítima, necesaria y, en muchos casos, admirable.

Desde una óptica ontológica, donde el Ser es comprendido como la base misma de la experiencia, hablar de un “Ser-agresivo” implica que la agresividad no es una desviación de la norma humana, sino una manera posible y válida de habitar el mundo. Esta noción reconoce que ciertos sujetos —por el entorno, la historia, las condiciones materiales y los discursos culturales que los atraviesan— han aprendido a ser en clave de agresividad, es decir, a establecer vínculos, marcar su identidad, responder al dolor o al peligro y construir sentido desde una lógica en la que el ataque, la defensa, el poder y la dureza no solo se aceptan, sino que se celebran.

Además, la elección de mantener el término en masculino gramatical —“Ser-agresivo” y no “Ser-agresiva” o “Ser-agresivx”— no es casual ni neutra. Responde a la lógica misma que atraviesa estas narrativas: una lógica machista y patriarcal, en la que la agresividad no solo se normaliza, sino que se asocia a un ideal de supremacía masculina. En muchas de estas representaciones musicales y culturales, la figura del hombre agresivo, dominante y capaz de ejercer violencia se construye como el paradigma del éxito, del respeto y del poder. Así, el lenguaje reproduce y refuerza este modelo, donde lo masculino no solo se universaliza, sino que se privilegia como forma deseable de ser.

En este sentido, el “Ser-agresivo” no es simplemente una máscara que se coloca sobre una o un sujeto esencialmente pacífico, sino un modo en el que ese sujeto se produce y es producido por los contextos que le rodean, reforzado además por una estructura lingüística que invisibiliza lo femenino y neutraliza otras formas posibles de existencia. Es una manera de constituirse como alguien visible, respetado, temido o incluso deseado en contextos marcados por la precariedad, la exclusión, la competencia y la necesidad de autodefensa simbólica o física. En este marco, la agresividad opera como un principio organizador del Ser, como una fuerza que da coherencia, identidad y agencia en entornos donde el reconocimiento suele estar mediado por la capacidad de imponer límites o ejercer dominio.

que la incorpora; el placer no niega la agresividad, la acompaña. Así, la agresividad se vuelve la condición misma de posibilidad de la relacionalidad humana en este universo narrativo, no hay amistad sin vigilancia, ni amor sin advertencia, ni familia sin defensa. La agresión, entonces, no es solo herramienta, es también lenguaje afectivo.

Aunque en estos relatos se celebra la vida y se exaltan momentos de disfrute con seres queridos, el estilo de vida bélico-tumbado exige estar "siempre al tiro"¹²⁵, es decir, en constante disposición al enfrentamiento. Esta actitud remite a un tipo de agresividad que se vuelve casi estructural, presente en todas las formas de vínculo, ya sea de manera activa (confrontativa) o pasiva (como advertencia silenciosa), y que atraviesa profundamente la forma en que se entiende y se practica la masculinidad y feminidad en estos escenarios.

Las y los jóvenes del bachillerato reconocen y reflexionan sobre este performance afectivo, otorgándole diferentes matices y significados según sus experiencias. Como menciona uno de los jóvenes del grupo focal dos:

“En sí, las canciones siempre amenazan de muerte a los enemigos, pero también hablan de proteger a sus amigos y a su familia, como si dijeran ‘si te metes con ellos, te metes conmigo’. No sé, esa parte de proteger a los tuyos, pues es buena, ¿quién no lo haría?”

Este testimonio muestra cómo las y los jóvenes perciben una ambivalencia en las narrativas: la violencia no solo se ejerce para atacar, sino que también se legitima como forma de cuidado. La circunstancia social en la que se inscriben estas prácticas, permeada por lo que Sayak Valencia describe como un "capitalismo gore", produce morfologías violentas que convierten la protección agresiva “hacia los tuyos” en la relación afectiva por excelencia. En palabras de Valencia:

“La violencia se articula como dispositivo de subjetivación, estableciendo un vínculo íntimo entre el ejercicio de la violencia extrema y la constitución del sujeto que se vuelve capaz de habitar un capitalismo que demanda espectacularidad y exceso.” (2016:35).

125 En el contexto tumbado-bélico y la narcocultura, "siempre al tiro" trasciende su significado literal de "estar listo", encapsulando una compleja mentalidad de confrontación y violencia proactiva. Implica una disposición constante a la confrontación, alimentada por la necesidad de proteger el poder y el estatus en un entorno de desconfianza y jerarquías rígidas, donde la lealtad al grupo es primordial (Bourdieu, 2000). Esta hipervigilancia, que desensibiliza ante la violencia, se convierte en una estrategia de supervivencia, normalizando la agresión y perpetuando una cultura de amenaza y dominación (Nordstrom, 2004). La frase, por tanto, condensa la crudeza de una realidad marcada por la inseguridad, la pérdida de la inocencia y la normalización del peligro, elementos constitutivos de la violencia estructural que permea la narcocultura (Galtung, 1969).

De este modo, el amor, la amistad y la lealtad en los escenarios de los corridos tumbados y bélicos se sostienen en un código donde la amenaza y la disposición al ataque no son excepciones, sino signos de compromiso y pertenencia. Este ser-agresivo se proyecta como el modelo ideal de masculinidad, que no solo ejerce violencia como medio de supervivencia, sino también como estrategia para proteger y demostrar afecto hacia quienes considera parte de su círculo íntimo.

Para la postura genérica femenina, esto también implica un condicionamiento que la relega al rol de protegida e incapaz de velar por sí misma, perpetuando la idea de que la mujer necesita un hombre agresivo que la defienda para poder existir con seguridad en un entorno hostil. Esta representación sostiene la lógica patriarcal en la que la virilidad agresiva se erige como garante del orden y la estabilidad emocional y física de la mujer, mientras que la potencialidad femenina queda subordinada o anulada.

Las letras de los corridos bélico-tumbados refuerzan esta figura de la mujer como premio, adorno o extensión del poder masculino, presentándola como parte del botín simbólico del hombre exitoso y peligroso. En este universo narrativo, la mujer raramente aparece ejerciendo autonomía; más bien, su valor se asocia a la capacidad del varón de protegerla, reafirmando así el ideal machista que sustenta al ser-agresivo como protector indispensable.

En el mismo sentido, estos relatos crean vínculos afectivos amistosos que supeditan a masculinidades percibidas como débiles, estableciendo jerarquías internas entre hombres donde solo quienes encarnan la agresividad son reconocidos como compañeros dignos. Al mismo tiempo, estas narrativas marcan líneas tajantes con otras posibles amenazas masculinas externas, reforzando un código de lealtad en el que el afecto entre varones depende de su disposición compartida a la violencia. Así, la amistad misma queda atravesada por la lógica del poder y la intimidación, configurando un entorno relacional donde la agresividad no solo protege, sino también selecciona, disciplina y excluye.

Esta dinámica queda claramente ejemplificada en la canción "Se amerita", de Junior H, donde se celebra la lealtad entre amigos como un lazo que solo se valida mediante la disposición a enfrentar situaciones violentas juntos:

“Junto a mi carnal, no es de sangre, pero demostró lealtad, y eso vale más que hablar y cuando toca echarse pa’ tras, y en un Rubicon, mejor duro para cualquier situación, por ahí andan dos que me cuidan y me brindan protección.”

En estos versos, el afecto se expresa a través de un pacto de respaldo violento: la verdadera amistad no se basa en el diálogo ni en la confianza emocional, sino en la capacidad de “no echarse pa’ tras” (es decir, estar listo para el enfrentamiento armado), reafirmando que la relacionalidad masculina en el universo bélico-tumbado se articula como una extensión del ser-agresivo.

En las y los estudiantes, este performance agresivo puede también despertar emociones que no necesariamente tienen sustento en la realidad. Un joven del grupo focal tres lo expresa de la siguiente manera:

"En esas canciones donde amenazan a los enemigos, te hacen sentir como que tú también tienes a alguien que te cae mal, te dan ganas de vengarte, aunque no quieras. Al chile sí te alzan esas canciones y aunque no tengas enemigos, pues te los buscas, así queda claro quién la rifa pues."

Este proceso se inscribe en lo que Sayak Valencia denomina capitalismo gore, un sistema que convierte la violencia en mercancía y la erotiza como espectáculo, normalizando su circulación como símbolo de estatus y poder. Como señala Valencia:

“El capitalismo gore se alimenta de la espectacularización de la violencia extrema, transformando los cuerpos, los asesinatos y los desmembramientos en mercancía simbólica que circula en los medios, en la música, en la cotidianidad de los barrios y en las conversaciones, normalizando así la violencia y convirtiéndola en parte del deseo y del imaginario colectivo” (2016:43).

En este sentido, los corridos bélico-tumbados operan como dispositivos que no solo describen realidades violentas, sino que producen afectos que despiertan el deseo de agresión y dominio, ofreciendo a las y los jóvenes un espacio simbólico para experimentar poder, aunque no vivan directamente situaciones extremas.

De esta forma, las canciones crean un entorno donde la agresividad se naturaliza como emoción cotidiana, configurando una subjetividad que percibe la hostilidad como requisito para obtener respeto y validación en un mundo que parece exigir la amenaza constante como forma de existir. Este fenómeno reafirma lo trabajado anteriormente en torno a la pedagogía de la crueldad, concepto desarrollado por Segato (2018), que señala cómo la violencia se instala como lenguaje social que enseña y reproduce jerarquías de género y poder, convirtiendo la agresividad en la base misma de los vínculos afectivos.

Asimismo, desde la perspectiva de Baudrillard (1995), es posible considerar cómo la música, al operar como simulacro, borra los límites entre la representación y la experiencia, transformando la violencia en un espectáculo que se consume y se desea, hasta el punto de generar impulsos de confrontación incluso en quienes no enfrentan esas situaciones directamente. Así, el performance del Ser-agresivo en los corridos bélico-tumbados no solo ofrece un modelo de masculinidad hegemónica, sino que instala un régimen afectivo donde el miedo, el deseo de dominio y la fascinación por el peligro se amalgaman como condiciones necesarias para construir identidad, pertenencia y sentido de valor.

Cuestiones asimismo que no son recibidas unánimemente por las y los jóvenes, pero que sin embargo pueden instaurar en sus subjetividades el temor y, por ende, orillarlos a posiciones subalternas ante quienes sí adoptan tal cual el mandato hegemónico masculino. Alexis comenta:

"Me gusta que hablen de defender a los amigos, pero no me late que digan que hay que defenderlos a balazos. No estoy de acuerdo con la violencia, aunque sea por defender a alguien, siempre hay otras opciones, como hablar para resolver. Pero yo mismo tengo compas que ya se creen lo que dicen los corridos y su primera opción es la violencia, aunque ni sentido tenga, hasta por una mirada. Luego ya hasta de eso hay que andar con cuidado y, si quieres calmar las cosas, ya te ven como culo, y eso te marca."

Luis R. Conriquez y Neton Vega cantan en "Si no quieres no":

"Con la sangre fría, los nervios al tiro y fumándome un matagente,
ahí me ven en la capi, siempre bien pendiente.

Montado en las laminadas pa' que los tiros pura verga nos entren,
puro comanche bravo, no la piensan dos veces y pa' mencionar,
siempre ando al millón, una güera y una prieta.

No la jueguen mucho que le saco el dragón, si no es de uva,
que sea de coco, pero que sea lavada, si no quieres, no."

Estos comentarios revelan que la recepción de los mandatos de la masculinidad agresiva no es homogénea ni lineal. Las y los jóvenes oscilan entre el rechazo consciente de la violencia como forma legítima de resolver conflictos y la presión social que los impulsa a reproducirla para evitar ser leídos como vulnerables, cobardes o indignos de respeto. Este dilema evidencia que el performance del Ser-agresivo no solo produce subjetividades que adoptan acríticamente la violencia, sino que también genera espacios de tensión y contradicción, donde se experimenta miedo, incomodidad y rechazo hacia un modelo que, sin embargo, se percibe como ineludible.

La canción "Si no quieres no" (Conriquez & Vega, 2023) es un ejemplo que expone con crudeza la glorificación del peligro y la amenaza como atributos deseables, vinculando la violencia con el consumo, el poder y la seducción femenina. Esta narrativa articula un escenario donde la disposición a matar es no solo tolerada, sino celebrada, reforzando el mandato de una masculinidad implacable que debe imponerse para ser reconocida como legítima. En este contexto, como señala Segato (2018), la violencia opera como un mecanismo que disciplina tanto a las cuerpos subalternas como a los propios varones que se apartan de la norma, estableciendo un régimen afectivo donde la agresividad se convierte en el único lenguaje aceptable para resolver cualquier agravio, real o imaginado.

Así, se observa cómo la producción cultural de los corridos bélico-tumbados no solo enseña un código de poder, sino que delimita los márgenes de lo posible dentro de las relaciones juveniles: quien rechaza la violencia corre el riesgo de ser desplazado a posiciones de subordinación, mientras que quienes la adoptan se aseguran un lugar en la jerarquía del respeto masculino. Esta dinámica reproduce una pedagogía que sitúa la agresividad como requisito para el reconocimiento, atrapando a los y las jóvenes en un bucle donde la renuncia a la violencia se paga con estigma, y su adopción refuerza un modelo que perpetúa la desigualdad y el miedo como base de los vínculos.

Los comentarios de los y las jóvenes muestran con crudeza cómo las líricas de los corridos bélico-tumbados no se limitan a ofrecer relatos de violencia: funcionan como manuales simbólicos que modelan subjetividades, cuerpos y emociones, articulando una pedagogía afectiva donde la agresividad es presentada como el camino más directo para lograr respeto, poder y, en última instancia, una identidad masculina válida.

Así, cuando un joven del grupo focal dos expresa:

“Cuando escucho esas canciones bélicas, me siento poderoso, como si yo fuera el que está dando las órdenes. Me sube el ánimo, me siento chingón”.

Se revela que la música no solo es un medio de entretenimiento, sino también un espacio donde se ensayan fantasías de dominio y se experimenta el placer de la potencia violenta. Esta vivencia subjetiva refuerza un orden simbólico en el que la masculinidad se define por la capacidad de imponerse, provocar temor y ocupar un lugar de autoridad, aunque sea a nivel imaginario.

Sin embargo, los testimonios dejan claro que estas fantasías no quedan restringidas al plano simbólico. Como advierte un joven del grupo focal tres:

“Me ha tocado ver compas que se meten en problemas por imitar lo que dicen las canciones, por andar de alzados, marcando territorio y hasta queriendo bajarle las novias a otros.”

Aquí se evidencia que las narrativas de los corridos fomentan un performance en el que la agresividad se convierte en praxis: los jóvenes traducen el mandato del Ser-agresivo en conductas que imitan la rudeza de las letras, desplazando los límites de la violencia desde el escenario narrativo al entorno escolar y comunitario. Esta apropiación práctica de la violencia potencia un entorno donde los conflictos se escalan rápidamente, reforzando un clima de hostilidad constante como regla para dirimir tensiones, incluidas las relacionadas con el control de las mujeres como botín simbólico, confirmando la conexión entre violencia patriarcal y relaciones afectivas.

La reflexión de un participante del grupo focal cuatro aporta otra capa crítica al señalar la ilusión de facilidad que las canciones proyectan:

“En las canciones, todo es fácil, tienes dinero, tienes carros, tienes mujeres, pero no te dicen todo lo que tienes que hacer realmente para llegar a eso; solo muestran que siendo cabrón, no rajarse y muy chingón pues. Pero cuántos se quedan en el camino, no solo se trata de eso, el pedo es que luego hay que andar al tiro de los que se creen esas letras y vienen a hacértela de pedo.”

Este comentario revela el carácter engañoso de los relatos musicales, que presentan la violencia como atajo infalible al éxito, sin exponer los costos sociales y vitales que esta conlleva. A la vez, evidencia cómo la circulación de estos guiones violentos crea un campo de competencia en el que los y las jóvenes se vigilan mutuamente, orillándose a sostener actitudes agresivas por miedo a ser vulnerables o quedar en posiciones subordinadas.

Eduardo refuerza este análisis al describir cómo la influencia de las canciones se manifiesta en lxs cuerpxs y gestos:

“Hay unos compas que tratan de aparentar solo por escuchar esa música, no solo en la manera de vestirse, me refiero a cómo actúan, cómo caminan, cómo te ven; se muestran cabrones aunque ni respaldo real tengan.”

Esta observación es clave para comprender la función performativa de las narrativas bélico-tumbadas: las letras no solo moldean la imaginación, sino que producen corporalidades, gestualidades y posturas que buscan transmitir dureza, construyendo un teatro cotidiano donde la agresividad se representa y legitima como valor social.

El testimonio de Elías aporta otro matiz al describir la relación entre la actitud agresiva y la expectativa de riqueza y poder que se asocia a estos relatos:

“A mí me gustan un chingo los corridos, pero sí veo a otros que se identifican totalmente con las letras y quieren sentir lo mismo, vivir lo mismo, y pues se empieza con lo más fácil; ya mínimo con la actitud en lo que llegan las pacas (ríe sarcásticamente). Pero sí pues, en andar de malos según ellos, hasta con sus amigos y sus morras.”

Aquí se aprecia cómo los corridos ofrecen un libreto para desempeñar una masculinidad que anhela poder y riqueza, que se inicia en lo simbólico —la actitud— y puede escalar hacia prácticas que replican la violencia como herramienta para alcanzar estatus. Esta cadena lógica no solo legitima el dominio sobre otros varones, sino también sobre las mujeres, al situarlas como parte del capital simbólico que se gana al “rifar” en el universo bélico-tumbado.

Finalmente, la voz de Valeria resulta indispensable para mostrar el impacto de estas prácticas en el entorno social más amplio:

“Yo ya tengo amigos que actúan como dicen las canciones, y te hablo de que antes no eran así, pero ahora ya quieren ganarse el respeto con miedo, quieren aparentar algo que no son. Lo digo pues, a varios los conozco desde la secundaria y eran otros.”

Este testimonio es profundamente revelador, pues expone que los mandatos de la agresividad no solo refuerzan la hegemonía masculina, sino que transforman identidades y vínculos preexistentes. La búsqueda de respeto a través del miedo disuelve la confianza, introduce relaciones afectivas mediadas por la intimidación y perpetúa un círculo en el que la violencia se convierte en la moneda de valor para sostener la pertenencia.

Así, los relatos juveniles permiten observar que la influencia de los corridos bélico-tumbados no se limita a reproducir estereotipos, sino que produce subjetividades, regula emociones y disciplina cuerpos para conformarse a un ideal de masculinidad agresiva que sostiene la estructura patriarcal. Estos relatos configuran un entramado en el que el respeto y el amor se funden con el miedo y la amenaza, donde el ejercicio o la simulación de la violencia aparecen como la única vía para establecer relaciones afectivas legítimas, y donde rechazar la agresividad equivale a asumir el riesgo de la marginación y la subordinación. Esta dinámica confirma que la hegemonía masculina no se mantiene solo por coerción explícita, sino que se alimenta de narrativas culturales que erotizan la violencia y la

hacen deseable, consolidando un régimen afectivo que normaliza la agresión como fundamento del vínculo social.

En suma, los testimonios juveniles evidencian que los corridos bélico-tumbados no son simples expresiones artísticas que relatan mundos violentos, sino que operan como dispositivos culturales que enseñan, legitiman y reproducen un modelo de masculinidad anclado en la agresividad como requisito para obtener respeto, pertenencia y valor social. Al instaurar un guion donde la amenaza, la intimidación y el control del entorno se presentan como formas naturales y deseables de demostrar afecto y lealtad, estas narrativas contribuyen a sostener y reforzar la estructura patriarcal, desplazando alternativas relacionales basadas en el diálogo, la empatía, la ternura y el cuidado en común.

El Ser-agresivo emerge así como mandato que modela subjetividades y marca la cuerpa y las emociones de los y las jóvenes, normalizando prácticas violentas en las relaciones de amistad, pareja y comunidad. Quien se niega a encarnar este ideal corre el riesgo de ser degradadx a posiciones subalternas, mientras que quien lo asume accede a un reconocimiento que solo es posible dentro de un régimen afectivo que erotiza y convierte la violencia en signo de valor.

De este modo, los corridos bélico-tumbados no solo describen un universo violento, sino que contribuyen a producirlo cotidianamente al ofrecer un lenguaje afectivo donde el miedo y la agresión se vuelven garantes de la masculinidad hegemónica. Como advierte Segato:

“La violencia contra las mujeres, y la violencia en general, son la manera más eficiente de mantener las jerarquías que organizan nuestras sociedades. Es un mensaje que se emite continuamente para que sepamos cuál es nuestro lugar” (2016:39).

Este fenómeno confirma que la cultura popular, lejos de ser un reflejo pasivo de la realidad, participa activamente en la construcción de subjetividades y en la reproducción de jerarquías de género, alimentando un orden social que continúa situando la agresividad masculina como piedra angular de las relaciones afectivas.

4.5. Conciencia crítica, resistencia y debate sobre la igualdad de género en los corridos tumbados y bélicos

“Adquiero lo que yo admiro, pocos saben de lo que hablo,
lo tomo como lo tengo porque firme con el diablo.
Nuestra generación piensa diferente
mira el presidente, otro más para la lista de corrupto,
poder absoluto, viven puro lujo.
Mientras que uno aquí valiendo pero,
yo seguiré avanzando,
pero yo seguiré avanzando”

“Hollywood”, Peso Pluma y Estevan Plazola

Aunque el universo de los corridos tumbados y bélicos está profundamente imbricado en una cultura de agresividad y dominación masculina que reproduce sin tregua la hegemonía patriarcal, no podemos entender este fenómeno como un bloque monolítico o cerrado. En medio de ese entramado violento emergen voces críticas, a veces sutiles y otras más explícitas, provenientes de lxs mismxs jóvenxs que consumen, viven y se reconocen en estas narrativas. Estas voces disidentes no solo cuestionan los mandatos hegemónicos que imponen la cosificación y objetivación de la mujer, la exaltación de la violencia como medio legítimo de interacción y los estereotipos rígidos de género, sino que también articulan formas de resistencia que desafían la naturalización acrítica de dichos patrones.

Lo que se vislumbra entonces no es simplemente un consenso pasivo ante un discurso dominante, sino una tensión constante entre la aceptación y el rechazo, entre la interiorización de modelos culturales violentos y la emergencia de una conciencia crítica que busca desarticularlos. Esta conciencia disidente pone en jaque la legitimidad de la violencia simbólica y material, cuestiona la objetivación de las cuerpos y las subjetividades, y abre espacios para imaginar otras formas de relaciones afectivas, basadas en el respeto y la igualdad. Así, en medio de un panorama saturado por códigos de poder patriarcal, estas perspectivas críticas constituyen grietas por donde se filtran alternativas de sentido y modos de vida que resisten la dominación.

Esta resistencia, sin embargo, no es un acto aislado ni exento de contradicciones; emerge en contextos complejos donde la cultura popular, las condiciones socioeconómicas y las experiencias personales se entrecruzan. Las voces críticas representan procesos de subjetivación que se oponen al molde

impuesto, y que exigen una reconfiguración profunda de las masculinidades y las feminidades, poniendo en cuestión las bases mismas sobre las que se sostienen las relaciones de poder en este universo musical y social.

Como apunta Diego:

“A mí me han criado todo respetuoso, y ver a la mujer como un objeto, pues no va. No me late hablar mal de una mujer ni verla solo como un objeto.”

Esta afirmación, aunque sencilla en su forma, encierra una ruptura significativa con la cultura hegemónica patriarcal que naturaliza y legitima la cosificación femenina como parte fundamental del entramado del poder. La cosificación no es solo un acto individual o aislado, sino un dispositivo estructural que sostiene relaciones de dominación y subordinación entre géneros, donde la mujer es reducida a un objeto decorativo, un premio o una posesión al servicio de la masculinidad dominante. Al negarse a reproducir este discurso, Diego pone en evidencia la posibilidad de construir una masculinidad crítica, que cuestiona y se distancia de las prácticas machistas y violentas que a menudo se exaltan en las letras y prácticas asociadas a los corridos tumbados y bélicos.

En la misma línea de reflexión, Grecia destaca la importancia de desarrollar un pensamiento autónomo y crítico frente a los mensajes culturales que se consumen cotidianamente:

“Independientemente del tipo de música que escuchemos, no debemos dejarnos influenciar por las letras. Hay que pensar por nosotros mismos y tomar nuestras propias decisiones. Sobre todo en canciones que nos ponen como cosas.”

Este llamado a la autonomía intelectual es fundamental para desarticular las lógicas del poder que operan a través de la cultura popular. Como plantea bell hooks (1994), la descolonización del pensamiento implica precisamente este acto de desaprendizaje de las jerarquías internalizadas y la apertura a formas alternativas de entendernos a nosotrxs mismxs y a nuestras relaciones. En este sentido, la resistencia crítica que expresa Grecia no solo es una reacción frente a la violencia y la cosificación, sino un acto político que busca crear espacios de agencia y emancipación dentro de un contexto cultural que suele ser profundamente opresivo.

Esta praxis de resistencia intelectual y emocional abre la posibilidad de que las y los jóvenxs se reconozcan como sujetxs capaces de cuestionar y transformar las normas que rigen sus vínculos afectivos y sociales, desafiando así la reproducción automática de patrones violentos. Estas voces

disidentes indican que, incluso dentro de espacios dominados por discursos agresivos y patriarcales, existen fuerzas que empujan hacia la construcción de relaciones basadas en el respeto, la igualdad y la autenticidad.

Desde la experiencia femenina, Tania comparte la difícil posición de disfrutar del género musical sin renunciar a su integridad:

“Me gustan los corridos, pero no voy a seguirlos tal cual; es difícil, pues generan fuerte el deseo, pero ver cómo influyen a otros y de mala manera, es algo que no me puede pasar. Además, soy mujer, para ellos soy una cosa.”

Este testimonio denuncia la reducción sistemática de la mujer a un objeto dentro del imaginario y las prácticas culturales que rodean a los corridos tumbados y bélicos. Tal como plantea Rita Segato (2016), esta reducción no es un hecho aislado, sino que implica la inscripción de mensajes violentos y dominantes directamente en la cuerpo de las mujeres, funcionando como tecnologías de control y disciplinamiento. Para Segato, la cuerpo femenina es un territorio simbólico y material donde se proyectan y reproducen las relaciones de poder patriarcales mediante prácticas que buscan someter, controlar y deshumanizar a la mujer, generando un régimen de violencia estructural que permea desde lo íntimo hasta lo público.

Así, la percepción de Tania refleja cómo el consumo cultural puede activar formas de subjetivación donde la mujer es desplazada de sus potencialidades, convertida en objeto de deseo y control, y expuesta en consecuencia a la violencia simbólica y física. Este proceso implica no solo la cosificación, sino también la naturalización de una violencia que se inscribe como parte del "juego" o la "cultura" dominante, dificultando la ruptura y la construcción de relaciones afectivas basadas en el respeto, la ternura y el cuidado común.

De este modo, la experiencia de Tania no solo evidencia un rechazo a la cosificación, sino también una toma de conciencia crítica sobre las implicaciones de esa violencia simbólica inscrita en las prácticas culturales y los discursos musicales, posicionándose como una resistencia fundamental dentro de un universo marcado por la hegemonía masculina.

Valeria profundiza esta separación entre gusto y aceptación:

“Me puede gustar mucho un corrido que hable de violencia, que denigre a la mujer, pero eso no significa que yo la acepte. Yo sé distinguir entre la música y lo que quiero para mí.”

Este acto de distanciamiento no solo revela un posicionamiento crítico ante los discursos hegemónicos que dominan los binarismos de género, sino que también funciona como una forma de resistencia subjetiva. Al distinguir entre el disfrute estético y la aceptación política o ética, Valeria despliega una capacidad reflexiva que cuestiona la naturalización de la violencia y la cosificación femenina en la cultura popular. Este proceso es fundamental para la construcción de identidades feministas que no solo rechazan la violencia explícita, sino también los mecanismos más sutiles de dominación y control simbólico.

Desde una perspectiva teórica, este ejercicio de separación y crítica se alinea con lo propuesto por bell hooks (1994), quien señala que resistir el patriarcado implica no solo confrontar la violencia directa, sino también dismantlar los imaginarios culturales que reproducen la opresión a través del consumo y la representación. La conciencia crítica que emerge en testimonios como el de Valeria permite que las jóvenes se reconozcan como humanas activas capaces de elegir qué formas de cultura incorporar y cuáles rechazar, abriendo espacios para una subjetividad que cuestiona y desafía el orden dominante.

Esta reflexión también dialoga con la noción de “colonialidad del género” propuesta por María Lugones (2008), quien sostiene que las opresiones patriarcales están profundamente entrelazadas con las estructuras coloniales de poder y conocimiento, y que la resistencia implica una reconfiguración de las relaciones de poder y de las identidades mismas. En este sentido, la separación que Valeria establece entre el gusto y la aceptación puede entenderse como un gesto político que descompone las formas homogéneas de identidad impuestas por el sistema patriarcal-colonial, permitiendo la articulación de nuevas narrativas feministas desde los márgenes¹²⁶.

Así, el testimonio de Valeria no solo se inscribe en una crítica al contenido violento de los corridos tumbados y bélicos, sino que se constituye como un acto de construcción identitaria que reivindica la

126 La marginalidad no debe concebirse exclusivamente como un espacio de carencia o victimización, sino también como un lugar con potencial epistemológico, político y creativo. bell hooks (1990) propone que elegir el margen como espacio de enunciación permite generar discursos críticos que subvierten el centro y el orden dominante, convirtiendo la experiencia de exclusión en resistencia activa. Por su parte, Gloria Anzaldúa (1987) concibe las fronteras como zonas liminales donde identidades mestizas, queer y racializadas se mezclan y reconfiguran, posibilitando formas de conciencia y acción que rompen con las lógicas binarias de la civilización hegemónica. Stuart Hall (1997) sostiene que las posiciones marginales ofrecen perspectivas privilegiadas para producir nuevas identidades y narrativas culturales que confrontan la normatividad. Asimismo, James C. Scott (1990) explica que en los márgenes se desarrollan “transcripciones ocultas”—formas de comunicación y organización invisibles para el poder—que permiten elaborar estrategias de resistencia, a menudo imperceptibles desde el centro. En conjunto, estas miradas coinciden en que los márgenes no son simples periferias pasivas, sino espacios fértiles desde los cuales formular posturas críticas, articular alternativas y cuestionar los fundamentos del orden civilizatorio establecido.

potencialidad femenina, desafiando la imposición de roles subordinados y abriendo caminos hacia relaciones afectivas y culturales alternativas al orden dominante.

Fernando, desde una posición masculina crítica, señala con claridad el límite del machismo explícito:

“Cuando los vatos se pasan de lanza y empiezan a ver a las mujeres como objetos, ahí sí ya valió. Se ponen bien machistas y las cosifican, como si fueran un pedazo de carne. Ahí sí no estoy de acuerdo, porque eso no está chido.”

Este rechazo frontal a la cosificación evidencia que, incluso dentro de espacios donde la masculinidad hegemónica impone su lógica de dominación, existen fisuras que permiten cuestionar sus mandatos. La postura de Fernando constituye un punto de tensión al interior de las masculinidades dominantes, al manifestar un desacuerdo explícito con prácticas que reducen a las mujeres a meros objetos de consumo masculino. Este desacuerdo no solo señala un límite individual, sino que también abre la posibilidad de que se gesten procesos de transformación colectiva que conduzcan hacia masculinidades más críticas, éticas y empáticas.

Tal como sostiene Connell:

“No existe un solo patrón de masculinidad que se encuentre en todas partes. Diferentes culturas, y distintos momentos históricos, construyen la masculinidad de manera diferente. Existe una pluralidad de masculinidades.” (1995:67).

Reconocer estos gestos de inconformidad y resistencia en sujetxs socializadx en entornos hipermasculinizados resulta esencial para pensar en la reconfiguración de las relaciones de género hacia horizontes más igualitarios. Además, permiten imaginar espacios en los que la masculinidad se viva desde la responsabilidad afectiva, la reflexión crítica y el respeto, desafiando las estructuras que perpetúan la desigualdad.

El debate se amplía cuando se aborda la cuestión de la igualdad de género en el corrido tumbado y bélico, poniendo sobre la mesa las tensiones en torno a la representación y la participación de las mujeres. Un participante del grupo focal tres señala la evidente desigualdad en las letras y los imaginarios que circulan en este género:

“Como que hablan más abiertamente de las mujeres en las canciones, pero casi no hay canciones que hablen así de los hombres. Como que no es justo, ¿sabes?”

Sofía complementa este diagnóstico al subrayar la ausencia casi total de voces femeninas en el género:

“Casi no hay mujeres que canten corridos. Siempre son hombres. Es como si las mujeres no tuvieran nada que decir en este género.”

Estas reflexiones ponen en evidencia un fenómeno más profundo: la invisibilización sistemática de las mujeres como creadoras y narradoras en un espacio que privilegia la voz masculina como única portadora de autoridad y legitimidad. Este mecanismo se inserta en lo que Bourdieu (1993) denomina el "campo simbólico", donde ciertos agentes —en este caso, los hombres— concentran el capital cultural y monopolizan el discurso, estableciendo las reglas de lo que puede ser dicho y quién puede decirlo. Al mantener fuera del escenario a las mujeres como sujetas activas, se refuerza un orden simbólico que legitima la desigualdad y perpetúa la exclusión femenina, dificultando la posibilidad de imaginar otros relatos y experiencias que rompan con el horizonte patriarcal dominante.

Fernando, con una postura que mezcla resignación y crítica, expresa:

“Yo no veo que en la música haya bronca de si eres hombre o mujer. En otros géneros también hay morras que hablan de los hombres como cosas, ahí está la Karol G¹²⁷.”

Sin embargo, señala una barrera importante respecto a la participación femenina en el género:

“A lo mejor suena feo, pero chance ninguna morra se ha rifado cabrón para entrarle a los tumbados, ¿no? Hay unas que tocan, pero darle más. Igual y es por el tipo de rolas o qué sé yo.”

Este reconocimiento evidencia un sistema cerrado y excluyente, donde la masculinidad violenta no solo domina el contenido de los corridos tumbado-bélicos, sino que también controla el acceso y la legitimación artística. Se trata de un círculo que rara vez se abre a mujeres y, cuando lo hace, muchas veces las obliga a adoptar los mismos moldes de relaciones desiguales de género; terminan replicando discursos de poder y violencia invertidos —cambiando la sujeta del dominio pero no la lógica

127 Karol G (Carolina Giraldo Navarro, 1991) es una cantante colombiana de reggaetón y música urbana, reconocida por romper esquemas en un género históricamente dominado por hombres. Aunque su obra ha sido celebrada por visibilizar el empoderamiento femenino y cuestionar estereotipos de género, también ha recibido críticas por reproducir, en ocasiones, lógicas patriarcales al invertir los roles tradicionales en lugar de cuestionarlos de raíz. Algunas canciones perpetúan un discurso de empoderamiento femenino asociado directamente al poder económico y al consumo, lo que puede reducir la lucha feminista a una mera cuestión de adquirir objetos, estatus o privilegios tradicionalmente masculinos. Esta ambivalencia revela la complejidad inherente a la cultura popular contemporánea, donde las narrativas críticas conviven con la reproducción de patrones patriarcales en formatos invertidos o aparentemente transgresores, pero que no necesariamente implican una transformación radical de las estructuras profundas de dominación.

desigual— en lugar de transformar las narrativas desde perspectivas críticas o igualitarias. Así, el sistema no solo margina, sino que moldea a quienes logran entrar para sostener la estructura patriarcal que lo mantiene.

Estas voces críticas y el debate generado entre lxs jóvenxs reflejan que, aunque la hegemonía masculina sea potente y esté profundamente enraizada en lo estructural y lo simbólico, no es un bloque monolítico ni incuestionable. Cada testimonio que desafía la cosificación, la violencia y los mandatos patriarcales abre grietas en un sistema que se sostiene precisamente de la naturalización de esas prácticas. La conciencia crítica se revela así como un espacio de resistencia: un lugar donde se pueden cuestionar, disputar y reimaginar formas de ser y relacionarse que no se funden en la agresión, la dominación ni la deshumanización.

Este proceso de resistir no se limita a un cambio individual; implica una potencial transformación cultural que desestabiliza el imaginario colectivo sobre lo que significa "ser hombre" o "ser mujer" en estos escenarios. Como plantea la teórica feminista Lugones (2008), romper con el patriarcado y sus efectos requiere enfrentar el "colonialismo del género", un proyecto político y ético que demanda dismantelar no solo las estructuras visibles de opresión, sino también las subjetividades, los afectos y las prácticas cotidianas que las reproducen y normalizan.

En este sentido, las voces disidentes de lxs jóvenxs no son solo opiniones aisladas: son semillas que, al germinar, pueden dar lugar a nuevas formas de masculinidad y feminidad, menos ancladas en el miedo, el control o la violencia, y más orientadas a relaciones basadas en el respeto, la empatía y la autenticidad. Al señalar lo que no les parece "chido" o lo que no están dispuestos a aceptar, estas y estos jóvenxs revelan que la cultura bélica-tumbada, por muy fuerte que sea su discurso, no logra capturar por completo la imaginación ni la voluntad de todxs. Ahí radica su potencia: en que cada fisura en el mandato hegemónico es una oportunidad para construir narrativas alternativas que hagan posible pensar y vivir la ternura y los cuidados en común.

En definitiva, esas voces críticas y esas grietas en la hegemonía no solo cuestionan lo impuesto, sino que iluminan caminos donde la violencia y la dominación puedan ser reemplazadas por la ternura y la justicia. Son el susurro insistente que rompe el silencio del poder absoluto, el pulso renovado que invita a soñar otros mundos posibles donde la masculinidad, la feminidad u *otras* vivencias se desplieguen en libertad y respeto, sin las cadenas del miedo ni la sombra del control. Así, en la disputa

misma por el sentido de lo que significa ser y amar, se abre la puerta hacia futuros donde la igualdad no sea un ideal lejano, sino un latido cotidiano que nos habite a todxs.

4.6. CONCLUSIÓN

La poeta y ensayista Lucía Calderas escribe:

“El proyecto de globalización comienza en los deseos, esto hay que tenerlo claro antes de comenzar. Convierta a la persona seleccionada y a sus características en problemas: el analfabetismo, un problema, el color de piel, otro problema, mucho más grave que el anterior. Añada cuantos tenga a la mano, sin dilación. Asegúrese de que haya insertado estos problemas tan profundo que se confundan los límites entre la persona y el exterior; haga que desee superarse, desarrollarse y progresar. Haga sentir al individuo en cuestión que todos estos problemas son su culpa y que sus deseos son innatos, no le deje saber ni por error que son resultado de procesos históricos y sistemáticos. Hágalos ver naturales. La discreción es siempre el mejor ingrediente.”(Nuestra gloria ~~los escombros~~, 2025:13)

Los y las jóvenes expresaron sus sentires y pensares desde sus deseos, y es ahí donde el deseo mismo se revela como un territorio atravesado por la historia, por la voz de los y las otras, por silencios heredados y heridas abiertas. Porque el deseo no brota en soledad ni nace puro: germina en un suelo hecho de miradas, prohibiciones y promesas. Es un fuego que puede arrastrar cadenas o encender posibilidades. En sus sueños, temores y anhelos se dibujan los contornos de un mundo que los quiso disciplinar, pero también el latido de un porvenir que reclama ternura, dignidad y justicia.

El deseo humano, como enseña Spinoza, no nace de la ausencia sino de la potencia: es el *conatus*¹²⁸, el impulso esencial de cada ser por perseverar en su existencia, por afirmarse, por crecer en su capacidad de actuar. Para Spinoza, desear es el signo mismo de que estamos vivos; es la expresión de la fuerza que nos lleva a buscar la alegría, a ampliar nuestras posibilidades de ser y de relacionarnos. Siglos después, Deleuze y Guattari retoman esta idea y la expanden: para ellos, el deseo no es carencia que busca completarse, sino flujo creador, corriente que conecta cuerpos y cuerpos, afectos y mundos. Deseo es producción: produce encuentros, imaginarios, resistencias; es un campo de energía que nunca se limita a un solo objeto, sino que desborda, se ramifica, se metamorfosea. En sus palabras, el

¹²⁸ El *conatus* en Spinoza designa el esfuerzo fundamental y esencial de cada ser por perseverar en su existencia y potenciar su ser. Más que una simple tendencia a evitar la muerte, el *conatus* es la fuerza vital que impulsa a cada cosa a mantenerse y a desarrollarse según su propia naturaleza. En su *Ética*, Spinoza describe este impulso como la base de todas las acciones y deseos, entendiendo que cada ser busca conservarse y aumentar su poder de actuar en el mundo, lo que implica también buscar la alegría y evitar el dolor (Spinoza, *Ética*, Parte III). Así, el deseo humano no es la expresión de una carencia, sino la manifestación de esta potencia fundamental que nos impulsa a vivir y actuar.

deseo es una “máquina deseante”, un motor que atraviesa lo social y lo individual, capaz de transformar lo que toca o de ser capturado por aparatos de poder que lo domestiquen.

Pero como advierten los feminismos y la teoría queer, el deseo nunca es inocente: nace en un campo sembrado por normas de género, narrativas de poder y mitos que nos dictan qué debemos anhelar, a quién debemos amar, qué cuerpos merecen deseo y cuáles deben ser condenadxs al silencio. El deseo es tallado desde la infancia por historias que glorifican la posesión como signo de amor, que enseñan a temer la soledad más que la violencia, que construyen la masculinidad como dominio y la feminidad como sacrificio. Bajo estas ficciones, aprendemos a medir nuestro valor en función de ser elegidxs, de ser deseadas, de ser útiles para el goce de otrxs, como si la dignidad pudiera comprarse con obediencia.

El mito del amor romántico, en particular, es uno de los relatos más feroces: moldea deseos que sostienen jerarquías y violencias, enseña a confundir el control con el cuidado, la celotipia con la pasión, la dependencia emocional con el compromiso verdadero. Nos hace creer que el sufrimiento es prueba de amor, que la entrega absoluta es noble, que la media naranja existe y que sin ella estamos incompletas, rotas, defectuosas. Este mito normaliza desigualdades que se presentan como destino inevitable en nombre de la pasión, justificando relaciones donde la entrega se vuelve deuda y la diferencia se convierte en subordinación. Así, el amor deja de ser espacio de ternura y se convierte en trinchera de poder, donde se negocian violencias cotidianas disfrazadas de cuidado.

En este horizonte, los corridos tumbados y bélicos aparecen como narraciones que no solo entretienen, sino que tocan fibras profundas de los deseos juveniles. Los y las jóvenes encuentran en sus letras la promesa de respeto, reconocimiento y poder, pero también espejos donde el amor, la violencia y la valentía se mezclan en un relato seductor. Aunque la atención mediática y los discursos oficiales insisten en señalar al narcotráfico como “el gran problema” que estas canciones reflejan o fomentan, en sus versos subyacen otros hilos igual de preocupantes y potentes: un binarismo de género tajante que normaliza la dominación masculina, relaciones afectivas marcadas por la violencia como prueba de amor, y una exaltación del poseer y acumular como fuente última de valor y sentido.

Prohibir estos corridos no suprime las raíces de estas violencias ni las estructuras que las sostienen; por el contrario, estas historias continúan reproduciéndose, incluso en la clandestinidad, porque responden a un deseo social más amplio que no se limita al mundo del narcotráfico, sino que bebe de un orden que glorifica el poder sobre lxs otrxs como forma de existir. En estos relatos, la pasión, los celos, la valentía y la venganza se confunden con amor o lealtad, reforzando la idea de que la violencia

es la vía legítima para conquistar respeto o mantener relaciones. Así, los corridos no son solo canciones, sino dispositivos que activan el deseo, lo ordenan o lo desbordan, mostrando cómo lo que anhelamos está siempre entrelazado con las historias que consumimos, los lugares que habitamos y las injusticias que nos atraviesan.

Las voces de los y las jóvenes fueron las detonadoras de estas reflexiones; fueron sus palabras las que pusieron en evidencia que, más allá del narco como problema visible y prohibido, existe un terreno profundo y complejo donde se entrelazan el deseo, la violencia, las relaciones afectivas y las lógicas del poder. Ellos y ellas señalaron cómo, en sus vidas y en sus historias, el binarismo tajante y las relaciones violentas no son hechos aislados, sino síntomas de un sistema capitalista que disputa también ese espacio íntimo y vulnerable: el deseo humanx. En ese terreno se libra una batalla silenciosa donde no solo se disputa el poder sobre cuerpos y territorios, sino también sobre las formas en que queremos, anhelamos y nos reconocemos.

Reconocer el deseo como territorio político es vislumbrar que en los márgenes —esos lugares donde los binarismos se fracturan, donde las identidades se funden y donde el amor y la violencia se cantan sin máscaras— se abren las posibilidades de entender qué nos mueve y por qué. Solo cuando nos preguntamos de dónde vienen esos anhelos, cuando los despojamos de los miedos y las opresiones que los encadenan, podemos dejar que florezcan como fuerzas capaces de devolvernos la dignidad, la alegría y la libertad de querer sin cadenas.

Sin embargo, este reconocimiento no puede soslayar que el proyecto globalizador, como señala Lucía Calderas, comienza justamente en la colonización de los deseos: en la estrategia que convierte las complejidades y diferencias humanas en problemas individualizados, naturales e inmodificables; en la imposición de que nuestras carencias y anhelos son innatos y no el resultado de procesos históricos y sistemas de poder. Así, el deseo se convierte en un campo de batalla donde las formas más sutiles de control y dominación se inscriben, donde se naturalizan las desigualdades y se reproducen las estructuras que pretenden mantenernos divididxs y sometidxs.

Solo desde la conciencia crítica y la disputa de esos deseos impuestos podremos aspirar a deshacer esas cadenas invisibles, imaginando la posibilidad radical de querer y existir más allá de las normas que nos han sido heredadas.

El performance bélico-tumbado se revela así como un dispositivo poderoso que actúa en el arraigo y la reproducción de ideales profundamente enraizados en el binarismo de género, en las relaciones

afectivas marcadas por la violencia, y en la persistencia del mito del amor romántico. A través de su estética, su lenguaje y sus narrativas, este performance no solo refleja, sino que también naturaliza y fortalece las estructuras patriarcales que sostienen desigualdades y jerarquías, legitimando modos de amar y relacionarse que muchas veces se construyen desde la dominación, el control y la entrega dolorosa. Son lxs mismxs jóvenxs quienes expresan esta realidad, viviéndola en la fricción constante, en la contradicción y en la tensión entre deseo y norma, entre afecto y violencia.

No se dibuja aquí un camino claro ni un horizonte luminoso, sino una red compleja de fuerzas que demanda vigilancia epistémica: un estar atentxs, críticxs y conscientes de cómo estos relatos se inscriben en las cuerpas y en las almas, en las resistencias y en las rendiciones. Porque solo al mirar sin ilusiones ni silencios podremos sostener el peso de la realidad y comprender que la lucha contra estas lógicas no se libra en un solo instante, sino en la constancia del caminar preguntando¹²⁹, en el cuestionamiento permanente y en una vigilancia crítica que evite la instrumentalización del síndrome del vigía¹³⁰ —esa dinámica en la que se encuentra atrapada gran parte de la academia sistémica¹³¹

¹²⁹ El “caminar preguntando” es una expresión epistemológica fundamental dentro del pensamiento zapatista, que implica una forma de conocer situada, colectiva y en constante diálogo crítico con la experiencia vivida. Desde esta perspectiva, no se busca imponer verdades universales ni acumular saberes desde una posición dominante, sino que se reconoce el conocimiento como un proceso abierto, inacabado y plural. El EZLN plantea que el saber verdadero surge del encuentro y la escucha horizontal entre sujetxs, valorando la diversidad de voces y experiencias, y desafiando las epistemologías hegemónicas que invisibilizan a los pueblos originarios y a los sectores oprimidos. Como señala el ahora Capitán Marcos, “caminar preguntando” implica una práctica de estudio y reflexión permanente, que no teme al error sino que lo entiende como parte inherente del aprendizaje colectivo, y que sostiene que la corrección solo puede venir desde abajo, desde la comunidad misma. Esta metodología epistemológica Zapatista representa una apuesta radical por descolonizar el conocimiento y abrir espacios para otros modos de pensar, sentir y existir.

¹³⁰ El “síndrome del vigía” es una metáfora utilizada por el entonces Subcomandante Galeano para describir la postura crítica pero paralizante que a veces adopta cierta academia o activismo, que se limita a observar y denunciar las injusticias sin involucrarse en la acción transformadora, quedándose también sin profundizar y reproduciendo viejos análisis que se quedan cortos ante realidades complejas y con otras características. Esta actitud, caracterizada por la distancia y la sobrecarga de vigilancia, puede llevar a la impotencia y al estancamiento, impidiendo el compromiso real con los procesos sociales. El ahora Capitán Marcos advierte que esta posición corre el riesgo de instrumentalizarse para mantener un orden de control intelectual, donde la crítica se convierte en espectáculo o en mera vigilancia sin transformación efectiva.

¹³¹ Cuando se habla de “academia sistémica” se hace referencia a los espacios académicos que, de manera explícita o implícita, reproducen los marcos epistémicos, metodológicos y políticos funcionales al orden civilizatorio capitalista-patriarcal y a las lógicas de la colonialidad del saber. En estos espacios, el conocimiento tiende a instrumentalizarse como herramienta de control, estandarización y validación de narrativas dominantes. Sin embargo, dentro de esas mismas instituciones pueden surgir resistencias: académicxs, líneas de investigación y proyectos pedagógicos que disputan sentidos, abren grietas críticas y cuestionan las jerarquías del saber, demostrando que la academia no es un bloque monolítico, sino un campo en tensión. A la par, existen también espacios comunitarios, autónomos y de base que estudian, piensan y crean

Post Scriptum-Deseos en libertad: florecer más allá del mandato

Porque los deseos son raíces profundas,
y brotan donde menos esperamos.
En las esquinas del barrio,
en los patios de las escuelas,
en el murmullo inquieto de la juventud,
se teje la resistencia cotidiana
contra violencias disfrazadas de amor,
contra ternuras domesticadas
y anhelos cautivos.

Aquí,
entre canciones que duelen y sueños que arden,
descubrimos
que somos mucho más que una historia escrita por otrxs.
Somos palabras que disputan su significado,
cuerpas que reclaman su territorio,
somos la grieta,
el latido,
la ternura rebelde
que ningún mandato ha logrado silenciar del todo.

Sigamos preguntando,
sigamos soñando,
sigamos deseando
hasta que las cadenas
sean solo memoria
y el futuro
sea nuestro.

conocimientos de forma desligada de la academia sistémica, construyendo saberes desde otras lógicas, otros tiempos y otros compromisos, fuera de los marcos impuestos por las instituciones oficiales para el Estado.

Conclusión General: La maquinaria sensible del corrido tumbado-bélico

Nos hemos acostumbrado al horror.
O nos han acostumbrado.

En esa pequeña diferencia se inscribe toda una maquinaria de subjetivación, cultural, estética, afectiva, que opera desde las entrañas de la sensibilidad contemporánea. La tesis aquí planteada no parte del lugar común que denuncia a los corridos tumbados y bélicos como “apología del narco”, sino que los concibe como tecnologías del sentir, gramáticas emocionales del capitalismo gore que modelan el deseo, la pertenencia, el poder y la muerte.

Los corridos tumbados y bélicos no narran simplemente la violencia: la configuran. No representan el deseo: lo moldean, lo entrenan, lo dirigen. Son dispositivos ontológicos que, como parte de la necromáquina cultural, penetran los bajos fondos del ser hasta convertirlo en mercancía. No es exagerado pensar que a la guerra física le preceda la guerra simbólica; que a la ejecución armada la prepare una melodía; que la masacre emocional sea el primer frente de combate.

La necropolítica ya no necesita matar para controlar. Puede educar a través de la lírica. Puede organizar lo sensible para que la juventud se sacrifique ante los altares del hiperconsumo sin que nadie dispare. El corrido, en este régimen, no es el enemigo: es el aliado brillante, sonoro, seductor de la dominación.

Desde esta mirada, el performance tumbado-bélico aparece como una de las estéticas oficiales del neoliberalismo afectivo: el canto al éxito individual, al mérito viril, a la lealtad violenta, a la fama relampagueante. El corridista, convertido en influencer sonoro, repite los axiomas más radicales del capital: “si quieres, puedes”, “el que no arriesga no gana”, “salí del barrio, ahora me toca gozar”.

Pero este “goce” no es inocente. Como advirtió Byung-Chul Han, el turismo emocional de la hiperculturalidad ha reducido la experiencia a simulacro: el corrido se fusiona con reggaetón, trap, pop, hasta ser playlist del algoritmo. El oyente no es un militante de la estética: es un turista con camisa hawaiana, buscando adrenalina en una vitrina de sangre editada.

Los corridos tumbados y bélicos hegemónicos se vuelven entonces caballos de ataque del machismo contemporáneo. No solo enuncian, sino que ejecutan, performan, dramatizan el poder patriarcal en

su forma más cruda: celos como amor, control como cuidado, lujos como sentido, muerte como medalla. La masculinidad belicona no necesita explicar su violencia: la canta. La femineidad instrumentalizada no necesita resistir: se erotiza en la letra y se vuelve logo del placer masculino.

Este despliegue estético tiene una función precisa: acompañar la reconfiguración antropológica del yo como mercancía. No se trata únicamente de consumir productos tangibles —tenis, joyas, fuscas cromadas— sino de interiorizar y exhibir un estilo de vida que encarna los imperativos del capital afectivo. Se consume actitud, se consume estética, se consume performance. El corrido ya no solo se escucha: se habita. Se convierte en lenguaje corporal, en outfit, en caption de Instagram, en leyenda de estado. Lo que se negocia en este nuevo orden no es el objeto, sino la forma de ser.

El yo deja de ser sujeto de experiencia para devenir objeto de exposición permanente. Se convierte en escaparate andante, en branding viviente. El yo performado debe generar tráfico, engagement, reacciones. Vive midiendo su valor en likes, en vistas, en seguidores, en aprobación algorítmica. Su emocionalidad ya no le pertenece: se convierte en KPI emocional, en dato útil para la minería de afectos que nutre a las plataformas digitales.

En este proceso, el deseo se vuelve loop. Gira sin descanso en una coreografía de aspiraciones programadas, entre reels, rolas, filtros y stories que promueven una existencia sin sombra, sin contradicción, sin pausa. El deseo, colonizado, se aleja de su fuerza creativa y relacional: pierde su potencia política, su ternura rebelde, su capacidad vincular. Ya no es impulso hacia la libertad, sino compulsión hacia el reconocimiento. Ya no sueña con habitar un mundo compartido, sino con ocupar el centro de la pantalla, aunque sea por quince segundos.

Esta mutación antropológica es profunda y devastadora: el yo no solo quiere ser visto, quiere ser vendible. Y en esa lógica, lo que no genera contenido, lo que no monetiza, lo que no se vuelve mercancía emocional, es descartado como inservible. La vida que no es espectáculo, se vuelve invisible.

A esto responde la necromáquina: ya no necesita desaparecer físicamente a lxs cuerpxs. Le basta con instalar una lírica que legitime su desaparición simbólica. Le basta con producir canciones donde la muerte se vuelve parte del outfit, y el dolor, una estrofa más. Así se normaliza el horror: entre beats, diamantes y frases virales.

Y sin embargo...

Hay fisuras.

Grietas.

Contracantos.

En medio del cerco onto-epistémico que la cultura dominante impone sobre las juventudes, emergen grietas. Durante el trabajo de campo, las voces de jóvenes y jóvenes no se mostraron como receptáculos pasivos de la narrativa hegemónica. Habitaron la contradicción, cuestionaron los mandatos, expresaron incomodidad frente a la violencia estetizada y, a veces con ironía, a veces con rabia lúcida, se atrevieron a decir: “esa vida no es la mía, pero me gusta el ritmo”. En sus palabras vibró la sospecha, la interpelación crítica, el germen de otra sensibilidad aún no domesticada.

Es fácil juzgar a la juventud desde la altura moral del adultocentrismo, pero lo que rara vez se interroga es el ahogamiento onto-epistémico en que se les mantiene: la clausura del futuro, la precarización heredada, la violencia convertida en rutina. Se les acusa de frívols, de violentxs, de consumistas, pero pocas veces se reconoce que sus opciones han sido moldeadas por un sistema que mercantiliza hasta los sueños. En un mundo donde el horizonte colectivo se ha desplomado, ¿cómo no desear brillar aunque sea con luz prestada? Las jóvenes y jóvenes con quienes se dialogó —aun desde el vértigo, la fragmentación o el dolor— mostraron que la agencia no se extingue bajo la tormenta: se transforma, se esconde, se filtra, espera su momento para florecer.

Y a veces florece. En las comunidades zapatistas, entre jóvenes de barrios que resisten, empiezan a escribirse y cantarse otros corridos tumbados. No desde la exaltación del ego armado, sino desde la colectividad, el territorio, el amor que no duele, la vida que se comparte. En esas letras, el corrido deja de ser mercancía y se convierte en herramienta de memoria, en trazo de dignidad, en partitura de comunidad. No son aún la hegemonía, pero son el indicio de que el performance puede mutar, de que la lírica puede virar hacia el cuidado y el arraigo. Son prueba de que el arte no solo reproduce el mundo: también puede soñarlo distinto.

Ahí, entre la saturación del yo-mercancía y las grietas de resistencia, late la paradoja del corrido tumbado-bélico: dispositivo de captura y, al mismo tiempo, umbral de fuga. Porque lo que los jóvenes enseñaron es que incluso en la canción más programada puede haber un margen para el desvío, una pausa para la risa irónica, un respiro donde asome el deseo que no ha sido colonizado del todo. Y ese resquicio, por pequeño que parezca, es ya territorio político.

Como señala Oswaldo Zavala, el narcotráfico que se narra en estos corridos es, en buena medida, una ficción útil: una epopeya del espectáculo que esconde la verdadera lógica del capital ilegal. La narconarrativa dominante no es espejo fiel de lo real, sino cortina de humo cuidadosamente producida, un teatro donde la violencia se vuelve guion épico y la figura del capo encarna la ilusión de autonomía frente a un Estado débil. Sin embargo, tras esa dramaturgia se oculta lo contrario: no hay autonomía, sino integración funcional. El narcotráfico no es un monstruo al margen del sistema, es una pieza central del engranaje capitalista, cuyos dueños no son solo pistoleros ni corridistas encapuchados, sino también inversores globales, empresarios “respetables” y funcionarios estatales que garantizan la circulación de capitales en mercados tanto ilegales como legales.

Los corridos bélico-tumbados, al estetizar esta narrativa, no revelan la estructura sino que la velan con luces de espectáculo. El narco aparece como epopeya personal de ascenso y resistencia, como guerra de cárteles autónomos, como arena donde se mide la hombría. Pero lo que queda fuera de la canción —y del imaginario popular que reproduce— es que el negocio está gestionado por las mismas lógicas financieras que administran bancos, aseguradoras, constructoras y plataformas globales. El narco no es excepción: es variante del mismo código del capital, donde la sangre es insumo, el territorio recurso y la juventud combustible desechable.

Esta operación narrativa funciona como anestesia cultural: convierte la violencia sistémica en mercancía simbólica, empaqueta el horror como producto consumible y lo reenvía a la sociedad bajo la forma de espectáculo. En vez de mostrar que el narco es un negocio transnacional donde el Estado participa como administrador y garante, las narconarrativas despliegan una ilusión: que existen héroes y villanos, que hay bandos claros, que el “mal” y el “bien” se enfrentan en un terreno escindido. Así, la guerra se dramatiza para consumo masivo, y al mismo tiempo se despolitiza: desaparece la pregunta por los verdaderos beneficiarios, por los circuitos financieros que lavan capitales, por las corporaciones que se enriquecen mientras lxs cuerpxs se entierran.

En ese sentido, los corridos bélico-tumbados no subvierten el orden, lo reproducen de manera eficaz: ofrecen al mercado cultural una narrativa intensa, rentable, que distrae de lo estructural. Se canta la “libertad” del capo, pero no se interroga el régimen neoliberal que necesita esa violencia para sostener la acumulación. Se glorifica la lealtad de la tropa, pero no se denuncia la complicidad de los aparatos estatales que gestionan la necropolítica como estrategia de gobernabilidad. Se corea la épica del derroche, pero no se ve el circuito global que traduce cocaína en divisas, dólares en bienes raíces, muertes en dividendos.

Así, la narconarrativa dominante es más que un relato: es un dispositivo ideológico que administra la percepción social de la violencia. Es útil al capital porque transforma la masacre en melodía, la precariedad en estilo, la injusticia en aspiración. Es la pedagogía estética de un orden que simula caos para ocultar su precisión. Es —como lo advierte Zavala— la épica mercantil de un poder que se disfraza de enemigo para afianzar su hegemonía.

Por eso, esta tesis no propone suprimir el corrido, ni censurarlo, ni limpiarlo de “malas influencias”. Propone leerlo como material sensible de una batalla más grande: la disputa por el deseo, la imaginación, la ética y el futuro. La lucha no está en prohibir la canción: está en desprogramar su mandato, en imaginar otras líricas, otras vidas, otras formas de nombrar la dignidad.

Necesitamos una vigilancia epistémica que sepa escuchar sin moralismos, sentir sin anestesia, y pensar sin nostalgia. Que entienda que el corrido bélico-tumbado no es un enemigo, sino una interfaz crítica para explorar las heridas, los sueños y las contradicciones de nuestra época. Que sepa que en la misma rola donde se canta la muerte puede esconderse una grieta para la vida.

Porque el análisis crítico de estas expresiones musicales no debe anclarse en una cruzada moral ni en la añoranza de un pasado “mejor”. El problema no son los corridos: es la maquinaria que los necesita, los financia y los distribuye como anestesia emocional para las juventudes precarizadas. El problema no está en las rolas, sino en el sistema que mercantiliza el dolor, estetiza la violencia y convierte el deseo en algoritmo de consumo.

El corrido bélico-tumbado es síntoma, dispositivo y espejo. No es solo una moda cultural: es una operación política del sentir. Y como tal, debe ser abordado con toda la seriedad que merece. Quien lo desprecia por “popular” o “corriente” perpetúa la arrogancia epistémica que ha despreciado históricamente las formas culturales de los pueblos, dejando el análisis en manos de moralistas o censores.

Frente a eso, se impone una mirada compleja y comprometida, una escucha crítica que sepa identificar tanto los códigos de sometimiento como los destellos de fuga. Porque incluso en el performance más mercantilizado pueden brotar otras narrativas, otras formas de enunciar, de querer, de imaginar.

Hoy más que nunca, la disputa por el deseo es también una disputa por el futuro. Y esa disputa se juega en los territorios del lenguaje, del cuerpo y cuerpa, del ritmo, del vínculo. Se juega en la lírica, en la rola, en la estética. Se juega también en la escucha.

Por eso, esta tesis no se cierra: se abre. Se abre como acto de resistencia ante la anestesia de lo igual; como gesto de reconocimiento a quienes, desde los márgenes, siguen creando grietas en el sistema sensible del capital; y como invitación a imaginar una vida donde el deseo no sea programado por Spotify ni validado por TikTok, sino reapropiado desde la comunidad, el pensamiento crítico y la ternura insumisa.

Porque ahí donde parecía no haber más que balas y lujo, hay también subjetividades que se rehúsan a ser domesticadas. Jóvenas y jóvenes que, aun sitiadx por la precariedad y el necroespectáculo, saben interrumpir la canción con una risa incrédula, con un meme irreverente, con una lírica nueva que se atreve a cantar el barrio sin romantizar la bala. Ellos y ellas demuestran que el corrido no es destino escrito, sino territorio de disputa: puede ser vitrina del capital, sí, pero también fogón donde arda otra forma de estar juntxs.

Ahí donde parecía haber solo mercado, hay grietas. Y en esas grietas se cuele la posibilidad de otra escucha: la que no mide en clicks ni en views, sino en resonancias colectivas; la que no confunde la ostentación con dignidad, sino que vuelve a encontrar dignidad en el cuidado mutuo; la que no entrena para competir, sino que enseña a compartir. En esas grietas palpita lo que el algoritmo no puede datificar: la carcajada fuera de guion, el silencio compartido en la esquina, la ternura que se niega a ser mercancía.

Y en las grietas, como nos enseñó la tierra, crece la vida. Crece aunque se la quiera enterrar bajo logos y metrallas. Crece como raíz que rompe el pavimento, como hierba que resiste la fumigación, como semilla Zapatista que recuerda que otro mundo no es utopía lejana, sino brote insistente en medio del asfalto. Crece en la voz de quien canta distinto, en la cuerda que se desafina y obliga a parar, en el deseo que se niega a ser administrado.

Esta conclusión, entonces, no es cierre ni sentencia: es apertura vigilante. Apertura que nos convoca a escuchar sin moralismos, a sentir sin anestesia, a pensar sin nostalgia. A reconocer en el corrido bélico-tumbado no un enemigo absoluto, sino una interfaz crítica para explorar las heridas, los sueños y las contradicciones de nuestra época. A recordar que en la misma rola donde se canta la muerte puede esconderse una grieta para la vida.

Porque, al final, la historia nunca está toda escrita: también se canta. Y en cada canción cabe la posibilidad de sembrar, entre metrallas y lujos falsificados, un latido que no repita la obediencia, sino que inaugure, obstinadamente, la ternura rebelde de lo común.

“Que el deseo vuelva a ser vínculo, no mercado”

Porque no todo está perdido.

Porque aún en el beat repetido y en la letra desgarradora,
alguien duda, alguien resiste, alguien pregunta.

Y en esa pregunta —esa sola—

puede caber el germen de otra lírica,

de otro deseo,

de otro mundo.

Epílogo: Andar tumbados, caminar sonando

El trabajo de campo no terminó con las entrevistas ni con los grupos focales. Tampoco se cerró con la redacción final de estas páginas. Terminó, más bien, en un comienzo: el encuentro con dos jóvenes que, guitarra en mano, soñaban con hacer de los corridos tumbados-bélicos no una mercancía más, sino un lenguaje propio para decir lo que ardía en sus vidas. Fue con ellos que el camino académico se trastocó en camino vital; que la observación participante se volvió complicidad, y que la tesis dejó de ser únicamente texto para convertirse también en música.

Así nació *Cklan Elite*. Primero dos, Eduardo y Fernando, ahora cuatro con Víctor y Nahum, componiendo sus propias letras, tocando en centros culturales de San Cristóbal, desplegando un presente que no responde al estigma de la narcoestética, ni al guion prediseñado por la industria del espectáculo, sino a la afirmación radical de que son, ante todo, músicos y jóvenes con sueños. Ellos no encarnan el mito del narco ni el performance del exceso: encarnan la porfiada vitalidad de quienes se saben cercados por la precariedad, pero eligen aún así el camino del arte, del sonido compartido, del escenario comunitario.

Mi lugar ahí no es el de la dirección, ni el de la tutela. No soy su guía ni su juez. Soy, más bien, un compañero de camino: el que asiste a los ensayos, el que consigue un espacio para que toquen, el que se sienta a escuchar sus letras nuevas y aprende, en ellas, otras formas de decir el dolor y la esperanza. Soy un manager improvisado, sí, pero no desde la imposición, sino desde la ternura. Acompaño como quien recuerda, en cada acorde, a los amigos y amigas que quedaron en el camino en Ciudad Juárez, víctimas de la violencia administrada por un sistema que devora juventudes.

Ese es el verdadero fruto de esta tesis: no solo una crítica a los corridos hegemónicos y a la maquinaria cultural que mercantiliza la muerte, sino la certeza de que la investigación más profunda es la que se arriesga a convertirse en vida compartida. Que el conocimiento no se agota en la denuncia, sino que florece en el acompañamiento; que la escritura no basta si no se convierte también en presencia, en escucha, en cuidado.

Con Cklan Elite andamos tumbados, sí, pero no en la estética vacía del espectáculo, sino en la búsqueda de un andar distinto: caminar sonando, resistiendo, soñando. En cada ensayo, en cada escenario, en cada letra que nace, se abre una grieta contra la necropolítica del capital. Y ahí, entre guitarras y voces jóvenes, la vida insiste.

Ese es quizá el sentido más hondo de esta investigación: demostrar que el conocimiento no puede quedar en las vitrinas frías de la academia, reducida a maquillación de *papers* que nadie lee. El conocimiento debe florecer en comunidad, convertirse en semilla compartida, en fogón que dé calor, en palabra que se cante. Porque pensar críticamente no basta si no se acompaña; porque teorizar no sirve si no se traduce en ternura, en vínculos, en la alegría de crear con otros y otras.

Hoy, al lado de estos jóvenes músicos, comprendo que la investigación no culmina en un grado académico, sino en la posibilidad de habitar juntxs el presente con dignidad. Que la crítica no se agota en la denuncia, sino que germina en el gesto de estar ahí, de no abandonar, de caminar preguntando también en un ensayo de lunes por la tarde, también en un escenario improvisado en un centro cultural.

Con Cklan Elite descubrí que lo más revolucionario no es solo desmontar la maquinaria del espectáculo, sino inventar otras formas de sonar el mundo. Y que esas formas nacen pequeñas, frágiles, tambaleantes, pero también tercas, alegres, resistentes. Como toda semilla.

La academia me enseñó conceptos; ellos me enseñaron a habitarlos. Yo traje Marx, Butler, Valencia, Chul Han; ellos me dieron acordes, beats y sueños. Y en ese cruce entendí que el conocimiento verdadero es el que se mezcla con la vida, el que se deja contaminar por la risa, por el cansancio, por el deseo de seguir adelante sin convertirse en mercancía.

Así, esta tesis no concluye: se desborda. Se vuelve canción, ensayo, memoria y acompañamiento. Se convierte en una apuesta mínima pero radical: que otra juventud es posible, que otro corrido puede sonar, que otra vida puede insistir en nacer en medio del ruido de las balas y del brillo de las vitrinas.

Porque mientras la industria maquila dolor en serie, aquí, en el sur de México, cuatro jóvenes afinan sus guitarras y sueñan con escenarios. Y yo camino con ellos. No para dirigirlos ni para salvarlos, sino para aprender a resistir juntos.

Con Cklan Elite andamos tumbados, sí, pero tumbados de esperanza. Tumbados en la certeza de que aun en el corazón del espectáculo pueden abrirse grietas. Tumbados porque elegimos habitar la fragilidad como fuerza y la ternura como método. Tumbados, finalmente, porque sabemos que aunque el mundo nos quiere de rodillas, podemos seguir caminando, sonando, soñando.

Y ahí, donde parecía haber solo mercado, solo muerte, solo consumo... florece la vida. ¡Y puro Cklan Elite viejonxs!

Bibliografía

- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Clarendon Press.
- Agamben, G. (1998). *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos.
- Baudrillard, J. (1996). *El crimen perfecto* (J. Jordá, Trad.). Anagrama. (Obra original publicada en 1995).
- Berlant, L. (2011). *Cruel optimism*. Duke University Press.
- Berardi, F. (2009). *Precarious rhapsody: Semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation*. Minor Compositions.
- Butler, J. (2004). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Verso.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M. A. Muñoz García, Trad.). Ediciones Paidós. (Obra original publicada en 1990).
- Calderas, L. (2025). *Nuestra gloria los escombros*. Sexto Piso.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities* (2nd ed.). University of California Press.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1: Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana/ITESO/CEMCA. (Obra original publicada en 1980).
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños.
- Foucault, M. (2019). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (Nueva ed.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1975).
- Foucault, M. (2025). *Microfísica del poder* (H. Pons, Trad.; pról. E. Castro). Siglo XXI Editores.

- Fraser, N. (2023). *Capitalismo caníbal: Qué hacer con este sistema que devora la democracia y el planeta, y hasta pone en peligro su propia existencia* (E. Odriozola, Trad.). Siglo XXI de España Editores.
- Freire, P. (1975). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.
- Hall, S. (1996). Introduction: Who needs “identity”? En S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 1–17). SAGE.
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio* (A. Saratxaga Arregi, Trad.). Herder.
- Han, B.-C. (2013). *La sociedad paliativa* (A. Ciria, Trad.). Herder.
- Han, B.-C. (2014). *La agonía del Eros* (R. Gabás, Trad.). Herder.
- Han, B.-C. (2015). *La salvación de lo bello* (A. Ciria, Trad.). Herder.
- Han, B.-C. (2017). *La expulsión de lo distinto* (A. Ciria, Trad.). Herder.
- Han, B.-C. (2018). *Psicopolítica* (A. Berges, Trad.). Herder.
- Han, B.-C. (2019). *Buen entretenimiento* (A. Ciria, Trad.). Herder.
- Han, B.-C. (2021). *La sociedad de la transparencia* (R. Gabás, Trad.). Herder.
- Han, B.-C. (2021). *Sobre el poder* (A. Ciria, Trad.). Herder.
- Han, B.-C. (2022). *Hiperculturalidad* (F. Gaillour, Trad.). Herder.
- Han, B.-C. (2022). *Infocracia* (J. Chamorro Mielke, Trad.). Taurus.
- Han, B.-C. (2022). *No-cosas: Quiebras del mundo de hoy*. Taurus.
- Han, B.-C. (2023). *La crisis de la narración* (A. Ciria, Trad.). Herder.
- Han, B.-C. (2023). *La desaparición de los rituales* (A. Ciria, Trad.). Herder.

- Han, B.-C. (2024). *La tonalidad del pensamiento*. Ediciones Paidós.
- Harvey, D. (2003). *The New Imperialism*. Oxford University Press.
- Illouz, E. (1997). *Consuming the romantic utopia: Love and the cultural contradictions of capitalism*. University of California Press.
- Illouz, E. (2007). *Cold intimacies: The making of emotional capitalism*. Polity.
- Klein, N. (2014). *No logo: El poder de las marcas*. Paidós.
- Lazzarato, M. (2006). *Por una política menor: Acontecimiento y política en las sociedades de control* (P. Rodríguez, Trad.). Traficantes de Sueños.
- Lazzarato, M. (2020). *Signos y máquinas: El capitalismo y la producción de la subjetividad* (E. Pérez-Manzucó, Trad.). Enclave de Libros.
- Le Breton, D. (2009). *El silencio: Aproximaciones* (A. Temes, Trad.). Sequitur. (Obra original publicada en 1997).
- Lipovetsky, G. (2007). *La felicidad paradójica: Ensayo sobre la sociedad del hiperconsumo*. Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2020). *Gustar y emocionar: Ensayo sobre la sociedad de la seducción* (C. Zelich, Trad.). Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2024). *La consagración de la autenticidad* (C. Zelich, Trad.). Anagrama.
- Lipovetsky, G., & Charles, S. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama.
- Massumi, B. (2021). *Couplets: Travels in speculative pragmatism*. Duke University Press.
- Mauss, M. (1996). Las técnicas del cuerpo [Obra original publicada en 1934]. En J. Crary & S. Kwinter (Eds.), *Incorporaciones* (J. Casas, C. Laguna & C. Martínez Gimeno, Trans., pp. 385–

- 407). Cátedra. <https://eduardogalak.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/03/mauss-tc3a9cnicas-del-cuerpo.pdf>
- Marx, K. (2014). *El capital: Crítica de la economía política* (Tomo I, Vol. 1: El proceso de producción del capital; P. Scaron, Trad.). Siglo XXI Editores.
- Mbembe, A. (2019). *Necropolitics* (S. Corcoran, Trad.). Duke University Press.
- McIntyre, L. (2018). *Posverdad*. Ediciones Cátedra.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Episteme. (Artículo original publicado en 1975 en *Screen*).
- Paley, D. M. (2018). *Capitalismo antidrogas: Una guerra contra el pueblo* (J. Comensal, Trad.). Sociedad Comunitaria de Estudios Estratégicos; Libertad bajo palabra. (Obra original publicada en 2014).
- Reguillo, R. (2021). *Necromáquina: Cuando morir no es suficiente*. ITESO; NED Ediciones.
- Ricœur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido* (A. Neira, Trad.). Editorial Trotta. (Obra original publicada en 2000).
- Robinson, W. I. (2013). *Una teoría sobre el capitalismo global: Producción, clase y Estado en un mundo transnacional*. Siglo XXI Editores.
- Robinson, W. I. (2020). *The global police state*. Pluto Press.
- Robinson, W. I. (2021). *El capitalismo global y la crisis de la humanidad* (M. Alonzo, V. Acuña Soto, & A. Acuña Alonzo, Trans.). Siglo XXI Editores.

- Robinson, W. I. (2023). *Mano dura: El estado policial global, los nuevos fascismos y el capitalismo del siglo XXI* (S. Moreno Parrado, Trad.). Errata Naturae.
- Royal Society for Public Health & Young Health Movement. (2017). *#StatusOfMind: Social media and young people's mental health and wellbeing* [Informe].
- Scott, J. W. (1988). *Gender and the politics of history*. Columbia University Press.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Editorial.
- Stahl, S. M. (2021). *Stahl's essential psychopharmacology: Neuroscientific basis and practical applications* (5th ed.). Cambridge University Press.
- Subcomandante Insurgente Moisés. (2017, 12 de abril). *El mundo capitalista es una finca amurallada*. Enlace Zapatista.
- Subcomandante Insurgente Moisés. (2018, 20 de agosto). *300. Primera parte: Una finca, un mundo, una guerra, pocas probabilidades*. Enlace Zapatista.
- Swidler, A. (1986). Culture in action: Symbols and strategies. *American Sociological Review*, 51(2), 273–286. <https://doi.org/10.2307/2095521>
- Swidler, A. (2001). *Talk of love: How culture matters*. University of Chicago Press.
- Valencia, S. (2016). *Capitalismo gore*. Paidós (México).
- Valenzuela Arce, J. M. (2023). *La danza de los extintos: Juvenicidio, violencias y poderes sicarios en América Latina*. Editorial Universidad de Guadalajara.
- Valenzuela Arce, J. M. (2024). *Corridos tumbados: Bélicos ya somos, bélicos morimos*. NED Ediciones.

Valenzuela Arce, J. M. (2024). *Las morras tumbadas: No necesitan de un cabrón para sentirse amadas*.

Editorial Universidad de Guadalajara; NED Ediciones.

Zavala, O. (2018). *Los cárteles no existen: Narcotráfico y cultura en México*. Malpaso.

Zavala, O. (2022). *La guerra en las palabras: Una historia intelectual del “narco” en México (1975–2020)*.

Debate.

Canciones

Adriel Favela. (s. f.). La escuela no me gustó [Canción].

Becky G, & Peso Pluma. (s. f.). Chanel [Canción].

Caro, Chino Pacas, & Fuerza Regida. (s. f.). PLVO BLNCO [Canción].

Chino Pacas, & Natanael Cano. (s. f.). En corto [Canción].

Chino Pacas. (2023). El gordo trae el mando [Canción].

Chino Pacas. (s. f.). Conmigo [Canción].

Conriquez, L. R., & Neton Vega. (2024). Si no quieres no [Canción].

Fuerza Regida, & Peso Pluma. (s. f.). Igualito a mi apá [Canción].

Fuerza Regida. (2023). Barbiez [Canción].

Fuerza Regida. (s. f.). Cucu [Canción].

Gabito Ballesteros, & Oscar Maydon. (s. f.). Cadáver de la novia [Canción].

Gabito Ballesteros. (2025). Cleopatra [Canción].

Junior H. (2022). El hijo mayor [Canción].

Junior H. (s. f.). Jordan [Canción].

Junior H. (s. f.). Lokeron x amor [Canción].

Junior H. (s. f.). Mente positiva [Canción].

Junior H. (s. f.). Piénsalo [Canción].

Junior H. (s. f.). Tu boda [Canción].

Junior H., & Peso Pluma. (s. f.). El azul [Canción].

Natanael Cano, & Gabito Ballesteros. (2023). Cuerno azulado [Canción].

Natanael Cano, & Oscar Maydon. (s. f.). Madonna [Canción].

Natanael Cano, & Tito Torbellino Jr. (s. f.). Dirán de mí [Canción].

Natanael Cano, & Víctor Cibrian. (s. f.). Qué me importa [Canción].

Natanael Cano, Peso Pluma, & Gabito Ballesteros. (s. f.). AMG [Canción].

Neton Vega, & Oscar Maydon. (s. f.). Amigos? No. [Canción].

Oscar Maydon, Junior H, & Gabito Ballesteros. (s. f.). Skin de bandida [Canción].

Oscar Maydon, Natanael Cano, & Gabito Ballesteros. (s. f.). Tipo Gatsby [Canción].

Peso Pluma, & Natanael Cano. (2023). PRC [Canción].

Peso Pluma, & Raúl Vega. (s. f.). El Belicón [Canción].

Peso Pluma. (s. f.). Giza [Canción].

Peso Pluma. (s. f.). Nueva vida [Canción].

Peso Pluma. (s. f.). Por las noches [Canción].

Peso Pluma. (s. f.). Rubicon [Canción].

T3R Elemento, & Figueroa, R. (s. f.). Moon Rock [Canción].

Tito Double P. (2024). Rosones [Canción].

Tito Double P. (2025). Champagne [Canción].

Tito Double P. (s. f.). Blanca, Rosita y María [Canción].

Tito Double P. (s. f.). Nadie [Canción].

Víctor Cibrian. (s. f.). La tropa del infierno [Canción].