

**Significados de género en la música preferida por estudiantes de nivel
medio superior en una ciudad del norte de México:
Análisis del discurso desde el enfoque género-juventud**

Fabián Alfredo Garza Aguirre

Universidad de Sonora

Guillermo Núñez Noriega

Centro de Investigación en Alimentación y Desarrollo, A.C.

Introducción

En este artículo presentamos un análisis del discurso de perfil socioantropológico perteneciente a los estudios culturales sobre género y juventud. El estudio se deriva de una investigación mayor titulada: “Preferencias musicales y masculinidad en jóvenes estudiantes de Hermosillo”. La muestra de canciones analizada corresponde a los resultados de una encuesta sobre diferencias y similitudes en las preferencias musicales de hombres y mujeres estudiantes pertenecientes a dos escuelas públicas de nivel medio superior de la ciudad de Hermosillo, Sonora, México.¹ La muestra se obtuvo de la última parte del cuestionario, en la que se le solicitó a las y los encuestados que anotaran tres canciones que prefirieran en ese momento.²

¹ En México, el bachillerato o preparatoria constituye la educación media superior y comprende de dos a cuatro años de estudio según la modalidad (generalmente los estudiantes ingresan alrededor de los 15 años).

² Los resultados de dicha encuesta sobre preferencias musicales se presentan en el artículo de Garza, Núñez y Abril 2021.

El objetivo del análisis fue develar significados de género en las canciones que los y las jóvenes indicaron como sus preferidas. Consideramos imprescindible salir de la mirada adultocentrista que presume conocer sobre los consumos culturales juveniles. Se vuelve necesario conocer de primera mano los discursos contenidos en sus preferencias. Nuestro interés primordial fue aproximarnos a los discursos de género con los que se relaciona la juventud de nuestra investigación.

En esta dirección, la pregunta que guió nuestro estudio fue: ¿Qué significados de género contiene y vehicula la música preferida por hombres y mujeres jóvenes de la ciudad de Hermosillo? Para responder esta pregunta optamos por la metodología de Fredric Jameson (1981) para el análisis de textos culturales. Esta propuesta posibilita ahondar en la dimensión sociocultural desde un análisis en tres niveles de articulación discursiva: emocional o psicológico, social y de clase-histórico. Así, el texto siempre expresa conflictos y contradicciones psicológicas, socioculturales y de clase/históricas que son posibles de rastrear y dan sentido al texto mismo.

El artículo se divide en cuatro secciones generales: 1) una sección conceptual-teórica donde se explica qué se entiende por análisis del discurso en la música, considerando la relación género-juventud, 2) una sección metodológica, 3) una sección de análisis del discurso de las tres canciones y videoclips que forman la muestra y 4) conclusiones y reflexiones finales.

Es fundamental precisar que en este trabajo el interés central fue analizar los significados de género contenidos en las canciones seleccionadas por hombres y mujeres estudiantes. Entendemos las limitaciones de este enfoque por sexo (hombre o mujer), sin embargo, el propósito es aportar en el campo del análisis discursivo musical. Por ende, no se consigue analizar la diversidad de identidades de los sujetos, ni sus orientaciones sexuales u otros aspectos de la diversidad genérica en relación a los discursos de género musicales (quedando pendiente para la próxima fase de la investigación).

Los discursos de género y los sistemas de enunciación en los textos culturales

Desde la perspectiva del análisis del discurso propuesta por Michel Foucault entendemos las canciones como textos culturales que reproducen sistemas de enunciación específicos.³ Cuando analizamos el contexto en el que se produce un

³ Gilberto Giménez define los textos culturales como: “un conjunto limitado de signos o símbolos relacionados entre sí en virtud de que todos sus significados contribuyen a producir los mismos efectos o tienden a desempeñar las mismas funciones” (2005, 76).

mensaje o las condiciones particulares de la producción de un mensaje, distinguimos los componentes de un sistema de enunciación: códigos, conjuntos de enunciados, tipos de discurso, sujetos, emisores, receptores, medios, mediaciones, cuándo y dónde se emite el mensaje, etcétera. Los sistemas de enunciación se encuentran distribuidos de manera dispersa y se presentan en una diversidad de formas (sistemas de dispersión) (Foucault 2002). Es posible identificar un sistema de enunciación cuando éste se refiere a un mismo objeto discursivo que se perfila de diferentes maneras.

Objetos del discurso como la sexualidad, el honor, el amor, la violencia, la paternidad, la maternidad, el cuerpo y la locura, entre otros, contenidos tanto en la letra de las canciones como en las imágenes de los videos musicales, hacen factible realizar una lectura sobre significados que dan sentido al género. La dimensión musical concerniente al ritmo, la melodía, el tono de voz y las diversas estéticas particulares de cada género musical también comunican de manera profunda y contundente. Esta dimensión se ha tomado en cuenta, sin embargo, dichas consideraciones implican analizar exhaustivamente los rasgos de cada género musical, lo que posponemos para un próximo artículo.

Ahora bien, desde el enfoque de género, la música contiene sistemas de enunciación que tratan de conductas y comportamientos, formas de ser y deber ser, que apelan al sujeto en tanto un sujeto configurado desde el género (McClary 2002, 7-8). Como argumenta Teresa de Lauretis: “un sujeto constituido sí en el género, pero no únicamente a través de la diferencia sexual, sino mediante el lenguaje y las representaciones culturales; un sujeto generado” (2000, 35). Cabe señalar que la música no sólo contiene y vehicula significados de género, sino que la música forma parte de un complejo proceso de mediación capaz de producir o resignificar el género (Hennion, 1986, 2003, 2010; Born, 2005, 2011; Burgos, 2012; Gallo y Semán, 2016).

Al delimitar el concepto de género nos sumamos a la definición de Joan Scott en la que el género es: “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos, y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (2003, 289). La autora explica que el género comprende principalmente cuatro elementos interrelacionados: 1) símbolos culturales (Eva y María, por ejemplo), 2) conceptos normativos (contenidos en las doctrinas religiosas, educativas, científicas, entre otras), 3) las instituciones (la familia, el trabajo, la ciudadanía, etcétera) encargadas de socializar dichos símbolos y conceptos normativos y 4) la construcción de la identidad subjetiva (procesos psico-sociales de identidad). Con base en el planteo teórico de Scott, consideramos que los diversos símbolos y conceptos

normativos en la música sirven de escenarios discursivos para las configuraciones de identidades de género.

Al delimitar el concepto de juventud nos sumamos a la perspectiva de Klaudio Duarte, la cual subraya la importancia de la heterogeneidad sociocultural, reconociendo que lo que se enuncia no es una juventud universal, sino diversas juventudes, así como sus múltiples características de clase, etnicidad, género y generación, entre otras particularidades socioculturales que constituyen la identidad de manera compleja. En otras palabras, lo que se enuncia son las diversas identidades juveniles, los múltiples estilos, las subculturas y culturas de las y los jóvenes (Duarte 2000).

Cuando definimos la relación entre género y juventud entendemos que los y las jóvenes comparten universos simbólicos, sin embargo, lo hacen desde las diferencias socioculturales establecidas para las relaciones de género: “Los condicionamientos que conlleva ser joven están atravesados por el género que se les ha asignado socialmente y justificado biológicamente” (Viera 2017, 64). Es central considerar estos condicionamientos al realizar análisis del discurso, pues las relaciones de género se entienden desde divisiones sexo-genéricas en los campos de la política, la economía y la cultura. Solamente considerando dichos condicionamientos y sus contextos particulares podemos entender los significados de género en la música.

Tecnologías y dispositivos de género

Teresa de Lauretis considera que el género, ya sea como representación o autorepresentación, es producto y proceso de tecnologías de género mediáticas como el cine o la televisión. La autora señala que el análisis feminista del cine permite dar respuesta a dos cuestiones centrales: 1) cómo una tecnología dada (el estilo cinematográfico del *western*, por ejemplo) construye representaciones específicas sobre el género y 2) cómo se da el proceso de interpelación a la audiencia a partir de que la película hable o llame a la identidad del sujeto; interpelar es: “las formas en que una película concreta se dirige a un espectador concreto” (De Lauretis 2000, 48). Para la autora esta interpelación se encuentra íntima e intencionalmente relacionada con el género del espectador. De manera homogénea a las tecnologías de género descritas por De Lauretis, consideramos que la música popular (pop) y su diversidad de estilos funcionan como tecnologías que se dirigen al público desde la dimensión de género.

Concebidos a partir de la definición de dispositivos de poder de Michel Foucault (1998, 2000a, 2000b), especificamos los dispositivos de género como articulaciones entre elementos discursivos y materiales con funciones estratégicas e

insertas en relaciones de poder. Guillermo Núñez y Claudia Espinoza explican que en la cultura popular mexicana encontramos dispositivos como la narcocultura (2017). Ésta se ofrece como un régimen ideológico a partir de un discurso de autenticidad sexogenérica heteronormativa. De esta manera, la música de corridos de narcotráfico (narcocorridos), las narcopelículas y narcoseries, constituyen dispositivos que participan en la configuración de masculinidades y otras identidades de género. Así como el narcocorrido, cada estilo musical (rap, reggaetón, metal, cumbia, etcétera) puede funcionar como dispositivo particular.

Metodología para el análisis del discurso

En términos metodológicos contamos con los textos culturales, constituidos principalmente por: 1) la letra de las canciones, 2) las imágenes de los videos musicales y 3) aspectos específicamente musicales como el ritmo y la melodía.

Desde la perspectiva de la producción cultural de Fredric Jameson, el análisis de un texto parte de dos preguntas centrales: 1) qué nos dice el producto socioculturalmente por su aparición, es decir, qué nos dice de los contextos sociohistóricos en los que emerge y toma sentido y 2) qué nos dice el producto sobre esos mismos procesos socioculturales por su intermedio; en cuanto un texto cultural compuesto por relaciones de signos y símbolos cuya finalidad es vehicular ideas, valores, y actitudes. Entendemos los textos culturales como productos de prácticas simbólicas que comunican por su aparición y por su intermedio.

Desde la perspectiva marxista de la dialéctica de clases como proceso cardinal en las relaciones sociales, Jameson argumenta que los textos culturales expresan contradicciones emocionales, sociales e históricas (1981). Propone que entendamos los textos a partir de un análisis discursivo-sociológico constituido por tres dimensiones de articulación. Primero, la emocional o psicológica. En esta dimensión es central la organización simbólica del texto, sus dicotomías y la forma en que se estructura un subtexto emocional/subjetivo. Segunda, la social. En esta dimensión es central identificar objetos del discurso (discursos sociales) que de manera dialógica estructuran los textos. Tercera, la de clase e histórica. En esta dimensión el texto se comprende como producto de discursos que expresan contradicciones sociales y culturales de un modo particular de producción. Optamos por la metodología de Jameson porque permitió profundizar en el horizonte sociológico y político del discurso en relación al contexto actual de hombres y mujeres jóvenes.

La propuesta para análisis del discurso de Hugo Suárez, titulada “método de análisis estructural de contenido”, enfatiza lo útil de identificar los códigos disyuntivos en los textos para poder acceder a las combinaciones de sentido de modelos culturales específicos (formas concretas de ver y percibir las cosas de los grupos sociales) (2008, 120-121). Los códigos disyuntivos son unidades mínimas de sentido compuestas a partir de dos términos opuestos entre sí que forman una totalidad. Por ejemplo, caliente/frío- (temperatura) constituyen una interminable cadena asociativa de sentido. Si sumamos por ejemplo casa/calle, casa correspondería a caliente y calle a frío. Estas cadenas asociativas de códigos disyuntivos se contienen en sistemas de enunciación articulados bajo los mismos objetos y unidades de sentido.

De esta manera, la tarea medular en nuestro análisis fue identificar los significados de género contenidos en la letra, en las imágenes de los videos musicales y en la dimensión del ritmo y la melodía. Esto lo logramos partiendo de las disyunciones principales de cada objeto del discurso para cada una de las dimensiones de análisis de Jameson.

Como veremos en el análisis de “El Karma”, desde una perspectiva narcocultural, un objeto del discurso como el honor es entendido a partir de la disyunción central honra/deshonra, la cual hace referencia a una dimensión social en el campo de los cárteles en la que los códigos narcoculturales brindan estatus.⁴ Otro ejemplo es el *gangsta rap* (rap de pandillas), en donde un objeto del discurso recurrente es el desafío social que presenta la cotidianeidad del uso de drogas. Esto se entiende a partir de disyunciones como la de usar drogas/no usar drogas, lo que hace referencia a una dimensión psicológica correspondiente a procesos de integración social. Cabe aclarar que el tema de las drogas en el *gangsta rap* no refiere solamente a la venta y al uso, es decir, no solamente se habla de vender drogas y drogarse. A partir de este tema muchas canciones de rap entablan una crítica a la desigualdad estructural causada por la corrupción, las injusticias y las oligarquías, así como la supervivencia cotidiana en dicho contexto.

Cabe indicar que dos de las canciones analizadas se encuentran en inglés. En este sentido es necesario señalar primero, cuando los y las jóvenes no se inclinan por cierto tipo de letra, o no se entiende el idioma, otras dimensiones como el ritmo y la

⁴ Para Alan Sánchez el concepto de narcocultura hace referencia a la dimensión simbólica de una institución imaginaria consolidada en torno al narcotráfico mexicano proveniente de la región de Sinaloa; una visión del mundo que contiene los componentes simbólicos que definen una cultura: “valores, sistema de creencias, normas, definiciones, usos y costumbres, y demás formas tangibles e intangibles de la significación” (2009, 79).

melodía se consideran en la constitución de la preferencia musical (aparte de la textualidad de la letra), poniendo especial atención en la relación cuerpo-baile. Segundo, las y los estudiantes sonorenses de las nuevas generaciones se encuentran cada vez más relacionados con el idioma inglés, lo entienden o hablan en diferente grado, y a menudo, cuando han vuelto a México después de un tiempo viviendo en Estados Unidos, el inglés es su idioma central.

La muestra de canciones para el análisis del discurso

La muestra de canciones se tomó de una encuesta aplicada a jóvenes de ambos sexos inscritos en dos escuelas públicas del nivel medio superior (una escuela estatal y otra federal). La encuesta fue un estudio descriptivo de tipo transversal. Se seleccionaron a 320 jóvenes a través de un muestreo probabilístico proporcional con un nivel de confianza de 95% y un margen de error de 5%. Del total de participantes, 160 se identificaron varones y 160 mujeres. Los y las estudiantes se auto-adscribieron dentro de las categorías sexogenéricas binarias de hombre o mujer. La media de edad en ambos sexos fue de 16,5 años, con un rango de 15 a 19 años.

Gonzalo Saraví utiliza los conceptos de escuela acotada y escuela total para los sistemas público y privado respectivamente. Los conceptos corresponden a tipos de socialización y estilos de vida distintivos según cada tipo de escuela.⁵ A diferencia de la escuela total, el tipo de escuela acotada corresponde a la ciudad abierta y a un sistema que sufre debilitamientos institucionales en su capacidad reguladora y organizadora, principalmente debido a que las escuelas públicas no cumplen con las expectativas para la incorporación laboral y productiva (Saraví 2015). La comunidad estudiantil que constituyó nuestra población a encuestar pertenece al tipo de escuela acotada y en su mayoría pertenece a una clase trabajadora de familias que primordialmente realizan tareas del sector servicios.⁶ Es trabajo pendiente para futuras investigaciones realizar una comparación desde la perspectiva de género de las diferencias entre las preferencias musicales del tipo de escuela acotada (pública) y el tipo de escuela total (privada), tanto a nivel municipal como estatal.

⁵ En la escuela acotada existe abandono escolar, problemas económicos, embarazos a temprana edad, falta de apoyo a la planta docente y falta de inversión y mantenimiento de los planteles (Saraví, 2015).

⁶ Para el caso del nivel educativo medio superior del estado de Sonora, el ciclo escolar 2021-2022 contó con 103.940 alumnos inscritos en escuelas públicas y 17.181 inscritos en escuelas privadas (Cifras de Estadística Educativa del Gobierno de Sonora, Ciclo 2021-2022, <http://planeacion.sec.gob.mx/upeco/estadisticascifras.php>).

La encuesta hizo posible conocer de primera mano las preferencias musicales, en particular los géneros musicales, los artistas y las canciones con las que más estrechamente se relacionaban las personas encuestadas. A partir de la lista obtenida sobre canciones, artistas y los respectivos estilos musicales, se seleccionó una muestra de tres canciones. El criterio general de selección de la muestra de canciones correspondió a los géneros musicales preferidos con mayor frecuencia por ambos sexos. Consideramos que las canciones de pop en inglés y de norteño representan las preferencias musicales tanto de hombres como de mujeres hermosillenses que constituyeron nuestra muestra.

Obtuvimos un listado de 805 canciones: 381 señaladas por hombres y 424 por mujeres. Los porcentajes de los géneros musicales presentes en las canciones de las mujeres son: pop en inglés (37%), banda (11%), reggaetón (10%), norteño (9%), pop en español (9%), rap (5%), alternativo (5%), y otros géneros en menor porcentaje tales como el punk, bachata, cumbia, electrónica, reggae, k-pop, música cristiana, ranchera mexicana, metal, música clásica, etcétera (14%).⁷ En las canciones de los hombres, los géneros musicales presentes son: pop en inglés (20%), norteño (15,5%), rap (15%), metal (8,5%), electrónico (8%), rock (8%), banda (7%), alternativo (6%), y otros géneros en menor porcentaje tales como el pop en español, reggae, punk, música clásica, cumbia, reggaetón, ranchera mexicana, etcétera (12%).⁸

En la lista de canciones de ambos sexos encontramos un menú de géneros y artistas extenso. La lista hizo posible identificar que pop en inglés, norteño, banda y rap fueron géneros musicales preferidos en mayor medida tanto por hombres como por mujeres. Seleccionamos dos canciones de pop en inglés y una de norteño considerando que una de las canciones de pop en inglés seleccionadas (“The Hills”) comparte elementos tanto discursivos como estéticos de una de las variantes del género rap (*trap*). Asimismo, la canción de norteño seleccionada comparte elementos discursivos y de la

⁷ En la lista de las mujeres, algunas de las canciones de mayor frecuencia, así como los artistas y géneros correspondientes son: “Love Yourself” (Justin Bieber, pop en inglés), “Sorry” (Justin Bieber, pop en inglés), “Borró Cassete” (Maluma, reggaetón), “Hello” (Adele, pop en inglés), “Sólo con Verte” (Banda MS, banda), “Here” (Alessia Cara, pop en inglés), “History” (One Direction, pop en inglés), “Hands to Myself” (Selena Gómez, pop en inglés), “The Hills” (The Weeknd, pop en inglés), “Quién te entiende” (Crecer Germán, norteño).

⁸ En la lista de los hombres, algunas de las canciones de mayor frecuencia, así como los artistas y géneros correspondientes son: “El Karma” (Ariel Camacho, norteño), “The Hills” (The Weeknd, pop en inglés), “Love Yourself” (Justin Bieber, pop en inglés), “Sobre la Mesa” (Charles ANS, rap), “Lean On” (Major Lazer & DJ Snake, pop en inglés), “Radioactive” (Imagine Dragons, pop en inglés), “I’m Not the Only One” (Sam Smith, pop en inglés), “Y por qué no” (Alfredo Olivares, norteño), “Sólo con Verte” (Banda MS, banda), “Borró Cassete” (Maluma, reggaetón).

estética musical del género musical banda. Es importante señalar que es tarea para una futura investigación, desarrollar un análisis del discurso que identifique los significados de género presentes en la diversidad de géneros musicales preferidos por las y los estudiantes que no alcanza cubrir este trabajo.

Llama la atención que quienes componen e interpretan la música preferida, tanto por los hombres como por las mujeres participantes, son en mayoría hombres. Investigaciones como las de Pough (2004), Carballo (2006) y Fitts (2006) señalan que, a pesar de que muchas mujeres y hombres con diversas perspectivas sobre el género se han integrado como agentes en el campo de la música y de los videos musicales, los agentes de mayor jerarquía han sido centralmente hombres (empresarios, compositores, intérpretes, directores de videoclips, etcétera). En este sentido, será necesario en una próxima investigación identificar cómo es que la división del trabajo inequitativa en términos de género, influye en los discursos contenidos en la música popular.⁹

A continuación, presentamos los datos e información general de la muestra:

- 1) “El Karma”. Artista: Ariel Camacho. Género musical norteño. Disponible públicamente desde el 2014. Autor: El Diez. Sello discográfico Del Records. Duración 3:15. Narración en el formato de narcocorrido que versa sobre un enfrentamiento a muerte entre un jefe narcotraficante y un grupo de secuestradores que mantienen a sus hijas de rehén.¹⁰
- 2) “The Hills”. Artista: The Weeknd. Género musical pop en inglés. Disponible públicamente desde el 2015. Autores: The Weeknd, Carlo Montagnese, Ahmad Balshe y Emmanuel Nickerson. Sello discográfico XO y Republic. Duración 3:54. Esta canción narra la posibilidad de un encuentro sexual y/o erótico desde la perspectiva de un joven misógino y usuario de drogas que se encuentra en conflicto con la sociedad.¹¹
- 3) “Love Yourself”. Artista: Justin Bieber. Género musical pop en inglés. Disponible públicamente desde el 2015. Autores: Ed Sheeran, Justin Bieber y Benny Blanco. Sello

⁹ En este sentido, desde la inequidad de género en el campo musical, se vuelve necesario profundizar en el estudio de las diferencias en las posibilidades económicas y diferencias en el capital social, económico y cultural, así como analizar las inequidades de una industria y escena musical mayormente androcéntrica.

¹⁰ La canción “El Karma” fue anotada por 7 participantes de los cuales 2 (28,57%) son mujeres y 5 (71,43%) son hombres. Las y los participantes anotaron 18 canciones de Ariel Camacho de las cuales 6 (33,33%) fueron anotadas por las mujeres y 12 (66,67%) por los hombres. El video en *YouTube* de El Karma cuenta con más de 66 millones de visualizaciones (fecha de acceso 14 de abril del 2022).

¹¹ “The Hills” fue anotada por 10 participantes de los cuales 4 (40%) son mujeres y 6 (60%) hombres. Las y los participantes anotaron 16 canciones de The Weeknd de las cuales 8 (50%) fueron anotadas por las mujeres y 8 (50%) por los hombres. “The Hills” cuenta con más de 1.809 millones de visualizaciones en *YouTube* (fecha de acceso 14 de abril del 2022).

discográfico Def Jam. Duración 4:32. Esta es una canción de desamor y reproches por parte de un joven sensible que finalmente abandona a su egoísta pareja.¹²

Letra de las canciones

A continuación, presentamos el material de análisis concerniente a la letra de las canciones:

“El Karma”	“The Hills”	“Love Yourself”
Nací en el agua caliente	<i>Your man on the road, he doing</i>	(Palabras anteriores a la
Después vine a Culiacán	<i>promo</i> (Tú hombre está de gira, haciendo promoción)	canción) <i>Love Isn't do this for me and I'm going to do this for you. That's not what love is. Love is just</i>
Ahí me metí en el ambiente, buscando billete para progresar	<i>You said keep our business on the low-low</i> (Tú dijiste que mantengamos nuestro asunto a escondidas)	<i>I'm gonna do this for you because I wanna do this for you</i> (Amor no es haz esto por mí y yo haré esto por ti, el amor no es eso. Amor es simplemente voy a hacer esto por ti porque yo quiero hacer esto por ti)
Se me empezó a ver dinero	<i>I'm just tryna get you out the friend zone</i> (Sólo intento sacarte de la friend zone)	<i>For all the times that you rain on my parade</i> (Por todas las veces que me molestas)
Los Ángeles trafiqué	<i>'Cause you look even better than the photos</i> (Porque incluso luces mejor que en las fotos)	<i>And all the clubs you get in using my name</i> (Y todos los clubs a los que accedes dando mi nombre)
Pero nunca falta un perro, que mirando el hueso no quiera morder	<i>I can't find your house, send me the info</i> (No puedo encontrar tu casa, mándame la información)	
Querían un secuestro exprés		
Con mis hijas de rehén		
A mi familia el precio no vendrá un pendejo a quererlo		

¹² “Love Yourself” fue anotada por 16 participantes de los cuales 11 (68,7%) son mujeres y 5 (31,3%) son hombres. Las y los participantes anotaron 36 canciones de Justin Bieber en total, de las cuales 29 (80,6%) fueron anotadas por las mujeres. y 7 (19,4%) por los hombres. “Love Yourself”, cuenta con más de 1.652 millones de visualizaciones en *YouTube* (fecha de acceso 14 de abril del 2022).

poner Deseaba estar yo también Pa' podérmelos comer	<i>Driving through the gated residential</i> (Manejando a través de la residencial cercada)	<i>You think you broke my heart, oh, girl for goodness' sake</i> (Crees que rompiste mi corazón, oh, niña por el amor de dios)
Veo que me tenían respeto, sabían que con pleito no iban a poder	<i>Found out I was coming, sent your friends home</i> (Supiste que venía, mandaste a tus amigos a sus casas)	<i>You think I'm crying on my own, well, I ain't</i> (Crees que estoy llorando sólo. Bueno, no lo estoy)
No tarde pa ' dar con ellos Y esa deuda fui a cobrar	<i>Keep on tryna hide it but your friends know</i> (Tratas de esconderlo pero tus amigos saben)	<i>And I didn't wanna write a song</i> (Y no quería escribir una canción)
Dije de una vez al cuello, por bravo ese perro lo voy a amarrar	<i>I only call you when it's half past five</i> (Yo sólo te llamo cuando son las cinco y media)	<i>'Cause I didn't want anyone thinking I still care. I don't but</i> (Porque no quería que nadie pensara que me sigue importando. No me importa, pero)
Llegué tumbando la puerta El agua clara no está	<i>The only time that I'll be by your side</i> (El único momento que estaré a tu lado)	<i>You still hit my phone up</i> (Pero sigues llamándome)
Ya me tenían respuesta, el cuatro en la mesa me vine a topar Mi Browning hice accionar	<i>I only love it when you touch me, not feel me</i> (Sólo me gusta cuando me acaricias, no me sientes)	<i>And, baby, I be movin' on</i> (Y, cariño, yo sigo adelante)
Pero no me dio pa' más Me contesto una R15, esos proyectiles fueron mi final	<i>When I'm fucked up, that's the real me</i> (Cuando estoy <i>hasta atrás</i> ¹³ , ese es el verdadero yo) <i>When I'm fucked up, that's the real me, yeah</i> (Cuando estoy <i>hasta atrás</i> , ese es el verdadero yo, sí)	<i>And I think you should be somethin', I don't wanna hold back</i> (Y creo que debes ser algo, que no quiero contener)

¹³ En México, el término coloquial *hasta atrás* hace referencia a intoxicación por uso de drogas o estado de ebriedad.

<p>El karma viene y se va</p> <p>También se escucha por ahí</p> <p>Que ese R15 descansa, nadie de la parca se puede escapar</p>	<p><i>I only fuck you when it's half past five</i> (Yo sólo te cojo cuando son las cinco y media)</p> <p><i>The only time I'd ever call you mine</i> (El único momento que te digo eres mía)</p> <p><i>I only love it when you touch me, not feel me</i> (Sólo me gusta cuando me acaricias, no me sientes)</p> <p><i>When I'm fucked up, that's the real me</i> (Cuando estoy hasta atrás, ese es el verdadero yo)</p> <p><i>When I'm fucked up, that's the real me, babe</i> (Cuando estoy hasta atrás, ese es el verdadero yo, nena)</p> <p><i>I'ma let you know and keep it simple</i> (Te lo haré saber de manera sencilla)</p> <p><i>Tryna keep it up, don't seem so simple</i> (Tratar de mantenerlo, no parece sencillo)</p> <p><i>I just fucked two bitches fore I saw you</i> (Sólo me cogí a dos perras, antes de verte)</p>	<p><i>Maybe you should know that</i> (Tal vez deberías saberlo)</p> <p><i>My mama don't like you and she likes everyone</i> (No le caes bien a mi mama, y a ella le caen bien todos)</p> <p><i>And I never like to admit that I was wrong</i> (Y nunca me gusta admitir que estaba equivocado)</p> <p><i>And I've been so caught up in my job</i> (Y he estado tan atrapado en mi trabajo)</p> <p><i>Didn't see what's going on</i> (No veía qué sucedía)</p> <p><i>But now I know</i> (Pero ahora sé)</p> <p><i>I'm better sleeping on my own</i> (Estoy mejor durmiendo sólo)</p> <p><i>'Cause if you like the way you look that much</i> (Porque si te gusta tanto como te ves)</p> <p><i>Oh, baby, you should go and love yourself</i> (Oh, nena, deberías irte y amarte a ti misma)</p>
---	---	--

	<p><i>You gonna have to do it at my tempo</i> (Vas a tener que hacerlo a mi tempo)</p> <p><i>Always tryna send me off to rehab</i> (Siempre tratando de enviarme a rehabilitación)</p> <p><i>Drugs start to feeling like it's decaf</i> (Las drogas comienzan a sentirse como descafeinado)</p> <p><i>I'm just tryna live life for the moment</i> (Sólo intento vivir la vida por el momento)</p> <p><i>And all these motherfuckers want a real love</i> (Y todas estas hijas de puta quieren un amor real)</p> <p><i>Hills have eyes, the hills have eyes</i> (Los cerros tienen ojos, los cerros tienen ojos)</p> <p><i>Who are you to judge, who are you to judge?</i> (¿Quién eres tú para juzgar, quién eres tú para juzgar?)</p> <p><i>Hide your lies, hide your lies</i> (Esconde tus mentiras)</p>	<p><i>And if you think that I'm still holdin' on to somethin'</i> (Y si crees que sigo aferrado a algo)</p> <p><i>You should go and love yourself</i> (Deberías irte y amarte a ti misma)</p> <p><i>And when you told me that you hated my friends</i> (Y cuando me dijiste que odiabas a mis amigos)</p> <p><i>The only problem was with you and not them</i> (El único problema era contigo y no con ellos)</p> <p><i>And every time you told me my opinion was wrong</i> (Y cada vez que me dijiste que mi opinión estaba equivocada)</p> <p><i>And tried to make me forget where I came from</i> (Y trataste de hacerme olvidar de donde vengo)</p> <p><i>For all the times that you made me feel small</i> (Por todas las veces que me hiciste sentir pequeño)</p> <p><i>I fell in love. Now I feel nothin' at</i></p>
--	--	---

	<p><i>Only you to trust, only you</i> (Sólo confía en ti)</p> <p>(Coro final)</p> <p><i>Evedibalew, yene konjo, evedibalew yene fikir fikir fikir, yene fikir fikir fikir</i>¹⁴</p>	<p><i>all</i> (Me enamoré, ahora no siento nada)</p> <p><i>And I never felt so low when I was vulnerable</i> (Y nunca me sentí tan mal cuando era vulnerable)</p> <p><i>Was I a fool to let you break down my walls?</i> (¿Habré sido un tonto por dejarte derribar mis muros?)</p>
--	--	---

Figura 1. Letra de las canciones. Todas las letras de las canciones fueron tomadas de los videoclips en la red social *YouTube*. La traducción al español fue realizada por parte de los autores.

“El Karma”

Al hacer una lectura de la letra y de las imágenes del video encontramos las siguientes categorías y dimensiones de análisis:

Dimensión de análisis	Códigos disyuntivos	Objeto de discurso
Emocional	Vida/Muerte	Karma
Social	Figura de respeto/Pendejos	Honor
Clase	Se ve dinero-Progreso/No se ve dinero- No progreso	Estatus

Figura 2. Categorías de análisis de “El Karma”. Fuente: elaboración propia.

Este corrido norteño de secuestradores y narcotráfico presenta un drama a partir de una voz poética-épica. La narrativa de “El Karma” expone la experiencia de un padre narcotraficante inmerso en la violencia de la región fronteriza México-Estados

¹⁴ Palabras en idioma amhárico, cuya traducción al inglés es: “*I love you, my beauty, I love you, my love love love, my love love love*” (Traducción por Hanna Giorgis, revista *Pitchfork* <http://pitchfork.com/thepitch/793-the-weeknds-east-african-roots/>, accedido el 14 de abril del 2022).

Unidos. El desarrollo se establece desde el concepto de “progresar”; partiendo de un antes y un después al ingreso del narcotráfico; motivo principal por el que las hijas del traficante son secuestradas (disputas por afán al poder). Finalmente, sucede el enfrentamiento entre el padre narcotraficante y los secuestradores, en el que él muere.

La voz poética se refiere a sí misma como alguien que “progresa” (“buscando billete para progresar”; “se me empezó a ver dinero”). En el mundo del narcotráfico el estatus se adquiere a través de poder pecuniario-conspicuo (Veblen 1918) y del consumo lujoso (Valenzuela 2003; Burgos 2012).¹⁵ En la narcocultura, este “progreso” se traduce en capital económico y social.

Por un lado, el video muestra a los miembros de la agrupación tocando frente a una iglesia católica tradicional mexicana. La agrupación viste uniforme estilo nortño, destacan elementos vaqueros como botas y sombreros. Por otra parte, una serie de escenas presentan el drama del secuestro de las hijas y finalmente, el intento de rescate por parte del padre narcotraficante. Eventualmente se retorna a las escenas de la agrupación tocando frente al recinto religioso.

Por su ritmo y melodía, “El Karma” es un vals ranchero de alrededor de 65 golpes por minuto. El registro de la voz principal es barítono. Los instrumentos son dos guitarras acústicas (de seis y doce cuerdas respectivamente) y la tuba de pecho (sousafón), típicas del subgénero nortño-banda. Cabe señalar que los temas recurrentes, tanto en el género nortño como en el género banda, exponen situaciones cotidianas de amor romántico, de migración mexicana hacia Estados Unidos, así como corridos sobre caballos, bandoleros y narcotráfico. Es un error, producto de un prejuicio y estereotipo, asociar la música y la vestimenta nortña con el narcotráfico o reducir la música nortña o de banda a la narcocultura. Es importante señalar, sin embargo, que la narcocultura en México ha echado mano no sólo de símbolos de la cultura nortña de México, sino que ha construido un discurso de hipervirilidad heterosexual y violencia que no necesariamente corresponde a la cultura de género de las comunidades del norte de México.¹⁶

En la mayoría de sus videos musicales, Ariel Camacho presenta un estilo vaquero y aparece acompañado de mujeres estilizadas de manera híper-femenina; no es el caso de “El Karma”, que aparta el tema de las relaciones de pareja para enfocarse en

¹⁵ Veblen (1918) utiliza estas dos categorías (pecuniario: relacionado al dinero, y conspicuo: visible o sobresaliente) para explicar la importancia social que las personas otorgan al reconocimiento grupal por consumo ostentoso.

¹⁶ Ver Núñez 2013 y 2017.

una situación violenta derivada del narcotráfico. Cabe señalar que Ariel Camacho nació en Sinaloa en 1992 y falleció en un accidente automovilístico en el 2015 poco antes del éxito comercial de “El Karma”. Por su aparición “El Karma” corresponde a los procesos de institucionalización de la narcocultura del norte de México (Sánchez 2009).¹⁷ A partir de la llamada guerra contra las drogas iniciada en el sexenio del presidente Calderón (2006-2012), la juventud ha vivido un contexto de “juvenicidio” caracterizado por corrupción institucional (Valenzuela, 2019), lo que ha desembocado en diversas violencias; las de mayor preocupación son los feminicidios y los asesinatos entre jóvenes miembros de los cárteles.¹⁸ Para José Manuel Valenzuela (2019) la juventud es protagonista de este feroz drama. El autor propone el concepto de “juvenicidio” para explicar cómo estas violencias son producto de políticas económicas y sociales fallidas.

Por su intermedio, “El Karma” contiene y vehicula los siguientes significados de género: a) códigos de violencia de las mafias (masculinidad basada en retos, duelos, afrentas, venganza, etcétera), b) valores que refieren a los deseos y anhelos de “progreso” a través del narcotráfico, y c) una reflexión sobre el riesgo mortal implícito en la búsqueda de “progreso” en el narcomundo.

Núñez y Espinoza (2017) describen cómo la narcocultura se ha institucionalizado en la cultura popular, fomentando machismos violentos a través de la fascinación por las armas, el uso de drogas y la cosificación de mujeres. La música norteña contemporánea, presenta una diversa ramificación de corridos: *alterado*, *arremangado*, *tumbado*, *bélico*, entre otros. Los corridos sobre narcotráfico realizan una apología al poder pecuniario-conspicuo propio de la narcocultura (Valenzuela, 2003). En adición a los corridos, tanto hombres como mujeres se relacionan con narcoseries, narcopelículas y estilos de vestir narcoculturales. Este conjunto de formatos mediáticos constituye una tecnología de género narcocultural que influye en los procesos de

¹⁷ Para Alan Sánchez, la narcocultura es un proceso histórico y económico-político que se caracteriza por la extensión de los hábitos e instituciones de la cultura del narcotráfico propia del Estado de Sinaloa. Pasó de ser una subcultura a una narcocultura legítima tanto a nivel nacional como internacional. Se caracteriza principalmente por su constante violencia y por su dominación de tipo carismática, esto resulta en la edificación de un narcoestado, una narcoeconomía, una narcosociedad, etcétera (Sánchez 2009, 92).

¹⁸ En el 2006 se contabilizaron 10.452 defunciones por homicidios en México; en el 2018 se sumaron 36.685 (Instituto Nacional de Geografía y Estadística, México [INEGI]. 2023) “Defunciones por homicidio 1990-2023”, <https://www.inegi.org.mx/sistemas/olap/proyectos/bd/continuas/mortalidad/defuncioneshomicidio.asp>

subjetivación de hombres y mujeres, inclusive logrando interpelar a las y los jóvenes para que ingresen a las filas del narcotráfico (Núñez y Espinoza, 2017; Núñez, 2017). No obstante, como señala Hernández (2020), las formas de relacionarse y utilizar la música del corrido en la vida cotidiana no son universales ni homogéneas, asimismo funcionan como una herramienta de distinción que permite perpetuar el orden social.

Dimensión de análisis emocional

El código disyuntivo central de la dimensión psicológica o emocional se fundamenta en reflexividad sobre la vida/muerte partiendo del concepto karma. Espiritualmente el karma se basa en la agencia emocional del sujeto (en términos morales), de hacer bien o mal ateniéndose a sus efectos. En esta dirección, la aseveración “el karma viene y se va” expone que el narcotraficante está consciente de que sus malas acciones lo han llevado al conflicto.

Al final de la canción la voz poética señala: “también se escucha por ahí, que ese R15 descansa, nadie de la parca se puede escapar”. Aunque esto hace referencia directa a la venganza, se acentúan los poderes impuestos desde una fuerza sobrenatural que se hicieron cargo del adversario. Consideramos que en un acto reflexivo el narcotraficante acepta los ciclos de violencia y ser asesinado a causa de sus acciones, acepta los códigos de venganza y de ajuste de cuentas propios de la masculinidad narcocultural. Lo anterior constituye la dinámica psíquica central del texto.

Dimensión de análisis social

En esta dimensión se observa la definición de identidad de género a nivel grupal. Los códigos presentes se fundamentan en la disyunción: figura de respeto/pendejos. Así queda marcada la distinción entre quienes cumplen y quienes no cumplen los códigos de honor. La iglesia católica a espaldas de la agrupación indica cierta pertenencia a la élite de la comunidad en la que habitan, en tanto pueden decidir quien vive y muere con “el respaldo de Dios”.

La búsqueda por poder entre narcotraficantes justifica una “naturaleza conflictiva”, caracterizada por la violencia extrema de un campo dominado por hombres impulsivos. La voz poética indica: “pero nunca falta un perro, que mirando el hueso no quiera morder”. Asumimos que la búsqueda por más poder y estatus en el mundo del narcotráfico lleva a los contrincantes a secuestrar a las hijas de su rival: “querían un secuestro exprés [...] con mis hijas de rehén”. La voz poética agrega: “a mi familia el precio [...] no vendrá un pendejo a quererlo poner”. El código central

adquiere sentido desde el enfoque narcocultural; socialmente se espera que los hombres exhiban autoridad y dominancia cuando son desafiados.

Dimensión de análisis de clase

El código disyuntivo central de la dimensión de clase es: se ve dinero-progreso/no se ve dinero-no hay progreso. La condición de clase social se presenta en los primeros versos: “nacé en el agua caliente” (localidad rural-ranchera perteneciente al municipio de Concordia en el estado de Sinaloa). El personaje proviene de una región donde predomina una economía de agricultura y ganadería, sale de aquella economía y estilo de vida para ingresar al narcotráfico. Posteriormente el personaje migra de Sinaloa a California. Esta trayectoria indica un conflicto de clase específico. Nos habla de las contradicciones del capitalismo actual, obligando a obreros y campesinos a buscar refugio económico (legal o ilegal) en Estados Unidos de América, situación cotidiana para las y los jóvenes mexicanos de clase trabajadora.

El ingreso al narcotráfico se entiende desde el juvenicidio actual, en el cual mortalidad, migración, desempleo y abandono escolar son ejes centrales interrelacionados. Los cárteles reclutan jóvenes, volviéndose actores económicos a partir de su incorporación a las actividades de los grupos criminales. Esta condición sitúa a la juventud mexicana en los márgenes éticos, legales e ilegales, formales e informales del capitalismo, encadenándola a la marginalidad y a la desintegración institucional. El juvenicidio es una condición específica del neoliberalismo mexicano (Valenzuela, 2019).

La narcocultura define los matices de las identidades de género tanto de hombres como de mujeres. Para Jiménez (2014) los dos roles predominantes en los que se ha encasillado a las “mujeres del narco” dentro de la literatura sobre narcocultura son el rol tradicional de madre-esposa, muy arraigado a la cultura mexicana, y por otro lado el de “buchona”, término coloquial para referirse a las mujeres que aspiran a los lujos provenientes del narcotráfico. No obstante, estas categorías se han postulado desde perspectivas acríicas a la configuración de identidad de género en las mujeres. Por lo que Jiménez (2014) señala que la realidad que moldea las relaciones de género es mucho más compleja y es necesario abrir una línea de investigación que permita conocer sobre las condiciones de vida de las mujeres relacionadas con la narcocultura.

Asimismo, el ingreso al narcotráfico también se explica por un complicado afán moderno de masculinidad cercano a la experiencia cotidiana de muchos padres de familia jóvenes, y no por una simple ambición por dinero, sino por el deseo de ser

reconocido como “jefe” (“viejón”) y sustentar el poder de los cárteles (Núñez-González y Núñez, 2019).

“*The Hills*”

Al hacer una lectura de la letra y de las imágenes del video encontramos las siguientes categorías y dimensiones de análisis:

Dimensión de análisis	Códigos disyuntivos	Objeto de discurso
Emocional	<i>Hasta atrás</i> soy Yo/Sobrio no soy Yo	Uso de drogas
Emocional	Acariciar y no sentir/ Acariciar y sentir	Sexualidad
Social	Sociedad juez/Sociedad que no juzga	Normatividades sociales
Clase	Residencial exclusiva/Barrio abierto ¹⁹	Estilo de vida

Figura 3. Categorías de análisis de “*The Hills*”. Fuente: elaboración propia.

Esta canción pop, con elementos musicales propios del *trap*, constituye una narración sobre un *fuckboy*²⁰ usuario de drogas que busca cosificar erótica y/o sexualmente a una mujer en el marco de una infidelidad.²¹ Asimismo, la voz poética desconfía de la sociedad y reclama sobre su carácter inquisitivo. El estilo vocal de la canción es *soul* y *rhythm and blues* (R&B) en registro de tenor, mientras la música pertenece a los ritmos y melodías propias de la música *trap* (cajas de ritmo y sintetizadores como instrumentos principales). El tiempo va alrededor de 113 golpes por minuto. En general es una balada ambiental a tiempo lento (*downtempo*) estilo *trap* (una variante del rap).

¹⁹ Por “barrio abierto” nos referimos a los vecindarios o residenciales que no cuentan con diseños arquitectónicos de vigilancia cerrada. Mientras que las residenciales exclusivas son aquellas que cuentan con vigilancia, así como con guardias de seguridad y solamente pueden acceder los residentes.

²⁰ *Fuckboy* es un término en inglés de la generación actual para hacer referencia a los jóvenes que buscan constantemente relaciones sexuales con varias mujeres sin entablar relaciones emocionales profundas y/o duraderas.

²¹ Es importante señalar que en el marco de los escándalos personales de The Weeknd, en los medios y redes sociales se ha señalado que “*The Hills*” podría narrar una experiencia de infidelidad con otra artista del género pop en inglés.

En los versos destaca una estética del *trap* agresiva y en los estribillos, el *rhythm and blues* se hace notar mediante el estilo vocal fundamentado en constantes falsetes agudos. De esta manera, “The Hills” logra mezclar el estilo violento del *trap* junto con las estéticas pop fáciles de escuchar de los estribillos. En este sentido “The Hills” es un estilo pop electrónico-trap. Por su aparición, “The Hills” corresponde a un periodo histórico de agotamiento y desafiliación institucional juvenil. El contrato intergeneracional que había funcionado en la modernidad, garantizando una linealidad en el reemplazo generacional, es actualmente un modelo de inserción agotado debido a las precarias condiciones institucionales. Benedicto (2015) sostiene que la juventud del siglo XXI vive un proceso de “desafiliación acelerada” de instituciones como lo son la familia, la escuela, los equipos deportivos, la iglesia y los partidos políticos. Para este autor, dichos cambios y rupturas institucionales han acentuado problemáticas tales como el desempleo, las adicciones, el embarazo a temprana edad y el abandono escolar, entre otras. Kimmel (2008) señala que este agotamiento institucional, sumado a una cultura mediática de violación y violencia (caracterizada por pornografía sexista y estéticas *gore*), ha producido en los estudiantes una subcultura denominada “*guyland*”, en la que predomina el racismo, la misoginia y la homofobia.²² Los significados centrales en “The Hills” refieren primero al uso de drogas, violencia y cosificación sexual y segundo, la alienación y conflicto a nivel social.

De manera general, el videoclip de “The Hills” es de una atmósfera surrealista cercana al mundo onírico, constituyendo una experiencia que rechaza el principio de realidad. Éste comienza con un automóvil volteado e incendiándose en una calle de una residencial exclusiva. El personaje principal (actuado por el mismo artista) sale a gatas del automóvil, con la cara teñida de sangre. Posteriormente, dos mujeres que venían con él también salen arrastrándose y heridas (no se observan otras personas en la calle). La mayor parte del video transcurre con el personaje caminando y cantando por dicha calle. Finalmente llega a una casa lujosa, sube las escaleras y entra en una habitación donde se encuentran dos mujeres jóvenes y un sujeto de expresión andrógina. Esta atmósfera surrealista simboliza la angustia existencial, el desasosiego y la realidad alterada producida por las drogas.

El violento accidente automovilístico es un recurso melodramático que da sentido a la experiencia masculina centrada en el riesgo: el accidente y el fuego son

²² *Gore* es un concepto artístico derivado del género cinematográfico homónimo. Se caracteriza por escenas sangrientas de violencia extrema enfocada en el cuerpo.

metáforas de una vida llena de peligros y tragedias (“la vida loca”). Cabe señalar que “The Hills” forma parte de una trilogía de videos musicales realizados por el director Grant Singer en el 2015, cuya narrativa comparte significados de violencia, uso de drogas y misoginia. Para Conell (1995), este tipo de riesgos son un mecanismo medular en las relaciones de género, en donde cada acto de intimidación reafirma la identidad machista. La violencia, el sexismo y los excesos continuos en la narrativa de los videos de The Weeknd conforman un dispositivo de género con el que se relacionan hombres y mujeres jóvenes.

Dimensión de análisis emocional

Las disyunciones centrales en la dimensión emocional se refieren al uso de drogas y a una sexualidad misógina: *Hasta atrás* soy Yo/Sobrio no soy Yo; Acariciar y no sentir/Acariciar y sentir. La voz poética indica que intentan rehabilitarlo por el uso de drogas: “Siempre tratando de enviarme a rehabilitación [...] Las drogas comienzan a sentirse como descafeinado”. La voz agrega: “cuando estoy *hasta atrás*, ese es el verdadero yo”, haciendo hincapié en que bajo una fuerte dosis de drogas y alcohol (“*when i’m fucked up*”) se transforma y expone su “verdadero Yo”. Esto refiere a una dinámica psíquica de desdoblamiento emocional, un Yo que se revela a las normas sociales en la medida que las drogas producen un estado alterado de conciencia.

Asimismo, busca una relación erótica y/o sexual justo después de haber tenido sexo con otras mujeres: “Sólo me cogí a dos perras antes de verte”. La voz poética afirma tajantemente el perfil narcisista de este tipo de relación: “sólo me gusta cuando me acaricias, no me sientes”. Quiere ser acariciado superficialmente; sentir placer sin que medie un vínculo afectivo-emocional. Al final de la canción, la voz femenina que habla de amor se presenta como un amor incondicional materno. Asimismo, la lengua con la que cierra la canción nos puede estar hablando de raíces, de añoranza y de la persona que alguna vez fue, a un nivel emocional del artista. Se trata del melodrama de un hombre con una construcción subjetiva desde parámetros machistas; profundamente analfabeta emocional. Asimismo, esto nos habla de la precaria integración social en términos de relaciones de género respetuosas y equitativas.

Dimensión de análisis social

Los códigos disyuntivos centrales de esta dimensión corresponden a la normatividad social y a la desintegración social: sociedad juez/sociedad que no juzga. La voz poética señala que la sociedad lo observa (asumimos que por su estilo de vida

fuckboy y el uso de drogas). La normatividad social delimita una serie de códigos morales que la voz poética contradice. Al final de la canción señala en actitud defensiva: “los cerros tienen ojos”, esta metáfora indica que la sociedad lo vigila o que tiene paranoia efecto de las drogas que consume. Posteriormente la voz expresa: “quién eres tú para juzgar [...] esconde tus mentiras [...] sólo confía en ti”. Estos enunciados remiten a alienación y conflicto social (no alcanzar las expectativas sociales). Asumimos que estos versos expresan una situación de contradicción: culpa y resistencia a dicha culpa, así como una especie de fatalismo y nihilismo.

Dimensión de análisis de clase

Tanto el video como la letra nos dan referencias para ubicar el conflicto en una dimensión de clase. Los códigos disyuntivos refieren a cierto estilo de vida según el tipo de vivienda: residencial exclusiva/barrio abierto (o público). Queda claro que el video hace referencia a escenarios lujosos propios de una residencial de clase alta, no se observan imágenes que hagan referencia al barrio abierto. La voz poética indica: “manejando a través de la residencial cerrada”. En el videoclip, la residencial exclusiva y los ornamentos de la casa muestran viviendas de arquitectura ostentosa. En la mayoría de los videoclips de música pop encontramos símbolos de consumismo ostentoso: automóviles, mansiones, alhajas, ropa de diseñador, tecnología de alta gama, entre otros. “The Hills” no es la excepción. Desde los estudios culturales juveniles se explica que históricamente una gran cantidad de jóvenes han añorado símbolos de consumismo (Hall y Jefferson 1975). La juventud está pasando por una crisis económica mundial. Por tal motivo en los videos musicales simulan (subjetivamente) pertenecer a una clase privilegiada o se mueven en los límites simbólicos de su clase social, lo que constituye una contradicción. Desde la perspectiva de género dichas cuestiones simbólicas pueden entenderse como una respuesta subjetiva a la búsqueda por el estatus de hombre-trabajador-proveedor que la crisis económica actual ha dificultado conseguir, simulando en los videos musicales (y en las letras de las canciones) contar con capital económico, estatus y poder pecuniario (Kimmel 2008).

“Love Yourself”

Al hacer una lectura de la letra y de las imágenes del video encontramos las siguientes categorías y dimensiones de análisis:

Dimensión de análisis	Códigos disyuntivos	Objeto de Discurso
Emocional	Amor auténtico/Amor falso	Relaciones de pareja
Social	Insensible no llora/Sensible Llorar Mantener Murallas/Derribar murallas	Personalidad sensible
Clase	Residencial de clase media/Barrio de clase trabajadora-Asistencia a clubs/No asistencia a clubs	Estilo de vida

Figura 4. Categorías de análisis de Love Yourself. Fuente: elaboración propia.

La canción dramatiza la experiencia emocional de un hombre joven que tiene un concepto de amor basado en la generosidad y la atención. Él se entrega a dicho concepto amoroso al punto de ver derrumbadas sus murallas (temores y límites); ella lo ha utilizado; él se siente traicionado. Finalmente, decide terminar la relación. “Love Yourself” no contiene instrumentos de percusión. El registro vocal es tenor. Una guitarra acústica marca el ritmo a un tiempo de 100 golpes por minuto, mientras que una guitarra eléctrica armoniza. El género musical de esta canción se nombra *acoustic-pop*, debido a la utilización exclusiva de instrumentos acústicos.

Por su aparición, “Love Yourself” corresponde a un momento histórico de transformación en las relaciones de pareja. En una comparación generacional con sus padres y abuelos, la juventud actual se distingue porque se reconoce como sujeto genérico (observándose a sí mismo(a) configurado(a) desde el género). No obstante, el marco general continúa siendo heteronormativo. Asimismo, la juventud configura nuevos modelos de intimidad. Cada vez se confluje más a través de la comunicación afectiva, los deseos, y las emociones, al constituir en pareja el tipo de relación deseada. No obstante, esto se obstaculiza en la mayoría de los hombres por el temor a verse “ridículos” (“mandilones”) (Núñez 2013, 284-285). Por su intermedio, “Love Yourself” vehicula principalmente los siguientes significados de género: primero, una

masculinidad sensible y segundo, una definición de “amor auténtico” que se concibe desde un ideal romántico que debe corresponder en pareja.²³

Al analizar el videoclip observamos un performance de danza contemporánea. Ésta alude al conflicto emocional. Hombre y mujer bailando son los únicos personajes a lo largo del video. Los escenarios son todos secciones de una vivienda de estética sobria de clase media: dormitorio, pasillo, cocina, sala y baño. Una cantidad de movimientos dan representación a la crisis emocional que enuncia la voz poética (dinámicas corporales de estilo improvisado).

Dimensión de análisis emocional

En la dimensión emocional, el objeto del discurso atañe a una definición de “autenticidad afectiva” en las relaciones de pareja. El código disyuntivo central es: amor auténtico/amor falso. Al iniciar la canción escuchamos que la voz poética indica: “Amor no es haz esto por mí y yo haré esto por ti, el amor no es eso. Amor es simplemente voy a hacer esto por ti porque yo quiero hacer esto por ti”. Así, de entrada, queda delimitado un modelo de amor en el que la pareja se debe sacrificar y entregarse sin obligadamente recibir; lo que refuerza ideas tradicionales de cómo las mujeres deben amar y entregarse emocionalmente para satisfacer a sus parejas.

“Love Yourself” retrata la ruptura de una pareja. El drama es propio de una relación de noviazgo juvenil, “deberías irte y amarte a ti misma”; a través de reproches, “por todas las veces que me molestan”. Asimismo, es una declaración de sentimientos heridos, “¿Habré sido un tonto por dejarte derribar mis muros?”. A lo largo de toda la canción la voz poética indica reprendas: “dijiste que odiabas a mis amigos [...] trataste de hacerme olvidar de dónde vengo [...] porque si te gusta tanto como te ves [...] deberías ir y amarte a ti misma”, “*you should go and love yourself*”, lo que se podría interpretar como la falta de respeto: “*you should go and fuck yourself*” (es también una forma de delimitar fronteras emocionales y marcar distancia psíquica).

Dimensión de análisis social

Las disyunciones centrales de esta dimensión son: insensible no llora/sensible llora-mantener murallas/derribar murallas. El derrumbamiento de murallas es una metáfora que refiere a sobrepasar los propios límites. La voz poética indica resistirse a

²³ Es importante señalar que diversos medios y redes sociales han señalado la posibilidad de que el artista haga referencia a Selena Gómez, una de sus ex parejas, también artista de pop en inglés.

no llorar por el desamor. Resistirse emocionalmente establece una paradoja; intenta resistirse, pero no logra sofocar dicha sensibilidad: “crees que rompiste mi corazón, oh, niña por el amor de dios [...] crees que estoy llorando sólo, pues, no lo estoy [...] no me importa [...] estoy mejor durmiendo solo”. El rasgo común de estas declaraciones sentimentales es que la voz niega sentir dolor o afecto: “me enamoré, ahora no siento nada”. Todo lo anterior se contradice en la última estrofa del tercer verso, la voz canta: “¿habré sido un tonto por dejarte derribar mis muros?”. Los muros son una metáfora de la expectativa social de comportamiento sobre los hombres y su masculinidad: no abrirse emocionalmente. Los muros han sido derrumbados y bajo la aseveración de “derrumbamiento” sería imposible “sentir nada”.

En este sentido, observamos una contradicción al afirmar insensibilidad frente a la experiencia de desamor. La voz señala no sentir nada, y no llorar. Sin embargo, la hombría de una masculinidad que no llora por desamor se rebate en la proporción del “derrumbamiento de las murallas” (el hombre llora internamente). Desde el enfoque de género, resistirse a la sensibilidad (“el hombre que no llora”), puede explicarse desde las normatividades sociales de la masculinidad tradicional (la conducta y el comportamiento que socialmente se esperan de un hombre).

Diversas canciones de varios géneros musicales compuestas e interpretadas por hombres hablan de que fueron abandonados por mujeres. Generalmente en estas canciones encontramos enojo, tristeza, resentimiento y negación (inclusive se llega a amenazar de muerte a la mujer que los abandonó). Amuchástegui (2001) señala las problemáticas de hablar de estereotipos de masculinidad (y de hombría) derivados de modelos de género dominantes. La autora indica que, al hablar de tipos de hombres, constituidos por ciertos códigos, valores, normas, prácticas, estéticas, etcétera, es posible identificarlos y tipificarlos porque ya tenemos a priori un formato categórico de masculinidad, lo que nos atrapa en un círculo vicioso de estereotipos.

¿Cómo reconocer masculinidades alternativas a las dominantes si no tenemos concepciones de masculinidad fuera de estereotipos? “Love Yourself” apunta a tal cuestión. Para enfrentar el problema de los círculos viciosos de estereotipos de género es necesario dar un paso fuera de éstos y ser capaces de observar lo que no se ve fácilmente, los signos del tiempo actual que no se han decodificado. La tarea es comprender nuevos significados, conocer nuevos tejidos de redes simbólicas. De la Peza (2009) señala que a pesar de que las concepciones más convencionales de los roles femeninos y masculinos persisten en las canciones de amor de diversos géneros musicales, es posible encontrar nuevas canciones en las que se manifiestan cambios en

las relaciones amorosas de pareja, por lo que es importante investigar en próximas investigaciones ¿qué cambios en las canciones de amor o románticas están hablando de cambios en el comportamiento de las parejas actuales? En esta dirección queda pendiente para próximas investigaciones identificar nuevos significados de amor y de relaciones de pareja en la música preferida por las y los jóvenes.

Dimensión de análisis de clase

Los códigos disyuntivos de la dimensión de clase hacen referencia a cierta clase social según el estilo de vida: residencial de clase media/barrio clase trabajadora-asistencia a clubs/no asistencia a clubs. En cada uno de los videos analizados, el consumo aparece de determinadas maneras. Particularmente la asistencia a clubs indica cierta condición social y estilo de vida; cierto “habitus” (Bourdieu, 1979). Asimismo, el lugar, la casa y sus espacios, además de servir como metáfora de la pareja y del amor, nos remiten a un conflicto de clase social juvenil: su edad, sus vestimentas, sus teléfonos móviles *iPhone* de nueva generación, la decoración de la casa, son entre otros elementos, indicadores de cierta categoría generacional y de clase.

En “Love Yourself”, la dimensión de clase se entiende con mayor claridad desde la perspectiva de género. Se hace referencia a un poder adquisitivo que ella solamente tiene a costa de él para asistir a los clubes (tomando en cuenta la desigualdad estructural de género). La asistencia a estos clubes se vincula con cierto estatus y cierto capital cultural más que con la clase de pertenencia o el barrio en el que viven.

Reflexión final

La música contiene y vehicula objetos del discurso con significados de género específicos. La música es un texto cultural que puede llegar a funcionar como dispositivo de género en la juventud. En nuestro análisis encontramos objetos del discurso que dan nuevos significados a la violencia, al honor, a la sexualidad, al erotismo y al amor. De esta manera podemos saber e identificar con precisión los significados de género presentes en la música.

A través del análisis observamos una parte central del universo cultural juvenil, a saber: los discursos y significados de género con los que se relacionan hombres y mujeres jóvenes de nivel medio superior de la ciudad de Hermosillo. Estos objetos son observados desde las dimensiones psicológicas, sociales, y de clase (Jameson 1981), estableciendo una mirada integradora que nos acerca a nuestros intereses. Cabe señalar que obtuvimos un retrato parcial y momentáneo de los significados de género presentes

en los discursos de la música preferida por la juventud hermosillense de principios del siglo XXI. Por lo que no podemos universalizar y nos referimos únicamente a la música, los discursos y los significados de género de nuestra muestra de canciones, en relación específica al contexto sociocultural por el que atraviesa la región a la que pertenecen las juventudes de nuestro estudio.

Para responder nuestra pregunta de investigación y lograr el objetivo planteado: ¿Qué significados de género contiene y vehicula la música preferida por hombres y mujeres jóvenes de la ciudad de Hermosillo? Encontramos significados de género que corresponden al contexto actual del Norte de México en el marco de la guerra contra las drogas. Los significados de género examinados responden a un orden social en el que toman relevancia central las dimensiones de clase, etnicidad, y género. Cabe señalar que los escenarios postpandemia COVID-19 han afectado de manera particular estos contextos. Articulando los significados de las tres canciones encontramos que “El Karma” y “The Hills” muestran violencia narcocultural y de género respectivamente. Por su parte, “Love Yourself” muestra significados de amor y sensibilidad emocional, que también corresponden a un momento actual de cambio generacional, nuevas definiciones en las relaciones de género y nuevos modelos de identidad de género.

“El Karma” expone un discurso en el cual destacan los significados sobre violencia entre hombres (Kaufman 1989). Cabe señalar que no porque los significados de género refieran a violencias masculinas es que las mujeres no prefieran este género musical. Los significados de violencia se presentan como un aparato central en el proceso de la búsqueda por poder en el campo del narcotráfico y el crimen organizado. Desde la perspectiva de las tecnologías de género (De Lauretis 2000), estos significados no son pasivos; son dispositivos que hacen género y no sólo en los varones, las mujeres también configuran su identidad en relación o influenciadas por la violencia narcocultural (Jiménez 2014).

“The Hills” presenta un discurso de género misógino, propio de la cultura de la violación y la violencia sexual (Kimmel 2008). Los significados de género contenidos y vehiculados (machistas) perfilan una masculinidad narcisista y emocionalmente analfabeta que busca cosificar a las mujeres. Desde la perspectiva del análisis de masculinidades dominantes (Kaufman 1989; Conell 1995; Kimmel 2008), estos significados corresponden a la falta de educación emocional en muchos varones que son socializados en parámetros culturales sexistas; instruyéndoles que las mujeres se encuentran a su disposición. Por su parte muchas mujeres son socializadas bajo los

mismos parámetros culturales tradicionales instruyéndoles a servir a los varones (Millet 1995 [1969]; Wittig 1992; Badinter 1995).

“Love Yourself” presenta un discurso que refiere a la sensibilidad en las relaciones de género. Los significados de género centrales nos hablan de nuevas definiciones de amor en las relaciones de pareja. Esta canción retrata nuevos formatos de masculinidad en las generaciones actuales (Seidler 2006; Halberstam 2008). Los y las jóvenes comienzan a reconocerse como sujetos genéricos; sujetas construidas y construidos desde el género. Los hombres comienzan a reconocerse emocionalmente abiertos y a mostrar mayor sensibilidad en su masculinidad. Las mujeres disiden de la femineidad tradicional, transgrediendo y rompiendo esquemas; lo que nos habla de identidades de género alternativas a las dominantes, así como de cambios generacionales en los modelos de identidad de género.

En conjunto, las tres canciones exponen significados que corresponden a un contexto de agotamiento institucional y de narcocultura que se conjuga con un momento histórico de transformaciones de género basadas en sensibilidades emergentes. Las tres canciones corresponden a un momento en que masculinidad y femineidad se debaten en la permanencia de una cultura machista y un cambio cultural en las relaciones de género (fluyendo en un ir y venir entre los polos heteronormativo y queer). Queda pendiente por investigar, en un próximo estudio, observar de cerca las formas en las que la juventud se relaciona con cada uno de estos discursos según estilos musicales. Es decir, acercarnos a los sujetos y averiguar de primera mano (con entrevistas a profundidad) cómo entienden los significados de estas canciones, cómo se relacionan con éstos, e inclusive cómo los llevan a la práctica al momento de interactuar socialmente.

Obras citadas

- Amuchástegui, Ana. 2004. “La navaja de dos filos: una reflexión acerca de la investigación y el trabajo sobre hombres y masculinidades en México”. *Revista de Estudios de Género. La Ventana* 14, 102-125.
- Badinter, Elizabeth. 1995. *XY: On Masculine Identity*. Nueva York: Columbia University Press.

- Benedicto, Jorge. 2015. "La integración sociopolítica de los jóvenes en tiempos inciertos". *Societàmutamentopolítica* 5, núm. 10, 55-74.
- Born, Georgina. 2005. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity". *Twentieth-Century Music* 2, núm. 1, 7-36.
- _____. 2011. "Music and the Materialization of Identities". *Journal of Material Culture* 16, núm. 4, 376-388.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction, Critique Sociale du Jugement*. Paris: Minuit.
- Burgos, César Jesús. 2012. "Mediación musical: aproximación etnográfica al narcocorrido". Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Carballo, Priscilla. 2006. "Reggaetón e identidad masculina". *Cuadernos de Inter.c.a.m.bio sobre Centroamérica y el Caribe* 4, 87-101.
- Connell, Raewyn. 1995. *Masculinities*. Los Angeles: University of California Press.
- De la Peza, María del Carmen. 2009. "El Bolero y la Nueva Canción de Amor". *deSignis* 14, 83-92.
- De Lauretis, Teresa. 2000. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas.
- Duarte, Klaudio. 2000. "¿Juventud o juventudes? Acerca de cómo mirar y remirar a las juventudes de nuestro continente". *Última Década* 8, núm. 13, 59-77.
- Fitts, Mako. 2007. "'Drop It Like it's Hot': Culture Industry Laborers and Their Perspectives on Rap Music Video Production". *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism* 8, núm. 1, 211-235.
- Foucault, Michel. 1998. *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- _____. 2000a. *Estrategias de poder, vol. II*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2000b. *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- _____. 2002. *La arqueología del saber*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Gallo, Guadalupe y Pablo Semán. 2016. *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Gorla.
- Garza, Fabián, Guillermo Núñez y Elba Abril. 2021. "Preferencias musicales en mujeres y hombres jóvenes estudiantes de nivel medio superior de la ciudad de Hermosillo, Sonora, México". *Revista GenEros* 28, núm 30, 333-366.
- Giménez, Gilberto. 2005. *Teoría y análisis de la cultura, volúmenes 1 y 2*. México: Instituto Cuahuilense de Cultura.

- González, Igael. 2016. "Entre la censura y los negocios: notas sobre la industria del corrido de narcotráfico y de la nueva música regional mexicana". *Methaodos, Revista de Ciencias Sociales* 4, núm. 1, 87-99.
- Hall, Stuart y Tony Jefferson, eds. 1975. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. Londres: Routledge.
- Halberstam, Judith. 2008. *Masculinidad femenina*. Barcelona-Madrid: EGALES S.L.
- Hennion, Antoine. 1986. "Programing Music: Radio as Mediator". *Culture & Society* 8, núm. 3, 281-303.
- _____. 2003. "Music and Mediation: Towards a New Sociology of Music". En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, editado por Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, 80-91. Nueva York: Routledge.
- _____. 2010. "Loving Music: From a Sociology of Mediation to a Pragmatics of Taste". *Comunicar* 34, 23-33.
- Hernández, Ana Leticia. 2020. "Los Usos Sociales del Corrido de Narcotráfico en Tijuana [Sesión de Congreso]". En *Actas del VII Congreso Internacional de la AE-IC*, 487-510.
- Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious*. Nueva York: Cornell University Press.
- Jiménez, Elsa. 2014. "Mujeres, narco y violencia: resultados de una guerra fallida". *Región y Sociedad* 4, 101-128.
- Kaufman, Michael. 1989. *Hombres, placer, poder y cambio*. Santo Domingo: Editora Taller.
- Kimmel, Michael. 2008. *Guyland: The Perilous World Where Boys Become Men*. Nueva York: Harper Collins.
- McClary, Susan. 2002. *Feminine Endings, Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Millet, Kate. 1995 [1969]. *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- Núñez, Guillermo. 2013. *Hombres sonorenses. Un estudio de género de tres generaciones*. Hermosillo: Universidad de Sonora.
- _____. 2017. "El mal ejemplo: masculinidad, homofobia y narcocultura en México". *El Cotidiano* 202, 45-58.
- Núñez, Guillermo y Claudia Esthela Espinoza. 2017. "El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico: crimen organizado, masculinidad y teoría queer". *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México* 3, núm. 5, 90-128.
- Núñez-González, Marco Alejandro y Guillermo Núñez. 2019. "Masculinidades en la narcocultura de México: los 'viejones' y el honor". *Región y sociedad* 31, e1107.

- Ospina, Angélica María. 2016. "Itinerarios de adversidad. Biografías de uso de drogas, estilos de vida y ambientes de riesgo al VIH en varones inyectores de Tijuana, Cd. Juárez y Hermosillo". Tesis doctoral, El Colegio de México.
- Pough, Gwendolyn. 2004. *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere*. Boston: Northeastern University Press.
- Saraví, Gonzalo. 2015. *Juventudes fragmentadas. Socialización, clase y cultura en la construcción de la desigualdad*. México: CIESAS/FLACSO México.
- Scott, Joan. 2003. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, compilado por Marta Lamas, 265-302. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Sánchez, Jorge Alan. 2009. "Procesos de institucionalización de la narcocultura en Sinaloa". *Frontera Norte* 21, núm. 41, 77-103.
- Seidler, Victor. 2006. *Young Men and Masculinities*. Londrens: Zed Books.
- Suárez, Hugo. 2008. *El sentido y el método. Sociología de la cultura y análisis de contenido*. México: El Colegio de Michoacán/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valenzuela, José Manuel. 2003. *Jefe de Jefes, corridos y narcocultura en México*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- _____. 2019. *Trazos de sangre y fuego: bionecropolítica y juvenicidio en América Latina*. Bielefeld: Bielefeld University Press.
- Veblen, Thorstein. 1918. *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. Nueva York: B.W. Huebsch.
- Viera, Merarit. 2017. "Género y juventud: categorías y condicionamientos relacionales". *VITAM Revista de Investigación en Humanidades* 3, núm. 1, 62-82.
- Wittig, Monique. 1992. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press.