

Capítulo 7. Dealers y consumidores en la música española actual: intersecciones entre géneros, identidades y drogas

Marina Arias Salvado y Ugo Fellone, Universidad Complutense de Madrid

Introducción



El consumo de estupefacientes y la combinación de sonidos en el tiempo son dos prácticas que tienden a interconectarse en el ser humano. Muestras de ello las hay en múltiples culturas, donde ambas convergen con propósitos que van desde lo lúdico a la trascendencia espiritual. Por ello no debe sorprendernos que la relación entre las drogas y ciertas músicas populares

urbanas, como el *reggae*, el *rock* o el *house*, esté plenamente asentada en la sociedad contemporánea, contribuyendo a normalizar su presencia como parte del imaginario colectivo (Blake, 2007).

No obstante, el tráfico de drogas ha tendido a ser un aspecto invisibilizado en la mayoría de las músicas populares. Esta situación empieza a cambiar, al menos desde la década de los 80, cuando emergen una serie de actitudes que reivindican el narcotráfico desde la música. Esto ha venido ligado al surgimiento de una narcocultura que ha ido globalizándose y mediatizándose gracias, en parte, a una serie de géneros musicales concretos que la han situado en el centro de sus narrativas.

En este artículo nos proponemos comprender el modo en el que la relación entre venta y consumo de drogas se entiende en la música realizada en el territorio español a lo largo del siglo XXI. Como veremos, no es hasta la década de 2010 cuando empiezan a consolidarse de manera clara una serie de actitudes que participan de la narcocultura global, pero se distancia en cierta medida de ella. Estas se vinculan profundamente con

la creciente escena de lo que desde ciertos sectores se conoce como música urbana, un metagénero conformado por diversas derivaciones de la cultura del *hip-hop*, el *reggae* o el R&B.

Para llevar a cabo este análisis partiremos de la premisa de que muchos de los discursos presentes en la actualidad proceden del ensamblaje de diferentes identidades culturales que conforman una multiplicidad hecha de componentes heterogéneos que gozan de cierta autonomía. En este sentido, lo que operaremos será una desmultiplicación causal (Foucault, 1979) con la que rastrear las diversas genealogías que alimentan las actitudes de las músicas actuales hacia las drogas y, en especial, el narcotráfico. Dichas actitudes se pueden remontar a cuatro grandes ejes geográficos, temporales y sociales, que son los que estructurarán este artículo: los propios precedentes españoles; la narcocultura latinoamericana; el modelo norteamericano, globalizado gracias al *gangsta rap* y el *trap*; y el jamaicano, que globalizan el *dancehall* y el *reggaetón*.

Igual que estos cuatro grandes ejes articulan sus propias cosmovisiones sobre las drogas, su venta y su consumo, debemos ser conscientes de que la propia música alimenta diferentes tipos de sociabilidad que median entre sí manteniendo su independencia. Esta es una realidad reflejada por Georgina Born (2011), para la cual existen cuatro planos distintivos:

- Las propias relaciones sociales de la música, como las de la división musical del trabajo o las presentes en cualquier evento musical.
- Las comunidades imaginadas que anima la música, agregando a sus oyentes a colectividades virtuales y públicos basados en identificaciones musicales y de otro tipo.
- Las relaciones de la música con formaciones sociales de identidad más amplia, basadas en la clase, la edad, la raza, la etnicidad, el género o la sexualidad.
- Las relaciones de la música con las formas sociales e institucionales que proveen las bases para su producción, reproducción y transformación.

Para comprender el modo en el que estos diferentes planos interactúan consideramos especialmente útil la noción de género musical, entendida como generadora de una

cultura distintiva (Holt, 2007). Ya que, al igual que la sociedad tiene sus propios tabúes e ideas sobre lo que es una conducta desviada en relación con las drogas, cada género despliega sus propias nociones sobre lo que es aceptado o no (Manning, 2007).

Pensar en una cultura de género significa pensar en un ensamblaje de sociabilidades construidas alrededor de una comunidad imaginada afectada por una serie de dinámicas socioculturales. Esto hará indispensable que adoptemos un acercamiento interseccional, conscientes de que la relación entre la música y la venta y el consumo de drogas está profundamente mediada por ciertas formas de entender las masculinidades en contextos socioeconómicos muy concretos. En suma, nuestro objetivo principal es comprender cómo una constelación de mediaciones, que transita desde las atmósferas afectivas (Anderson, 2009) a los grandes constructos genéricos, socioeconómicos o identitarios, se interrelacionan en el territorio español para conformar una multiplicidad de relaciones entre música y drogas.

Los precedentes españoles: de Galicia al neoquinqui

España constituye un punto privilegiado para la entrada de droga a Europa gracias a una serie de factores interconectados (el amplio perímetro costero, la cercanía a Marruecos o los contactos con Hispanoamérica) que han hecho que desde los años 80 algunos clanes dedicados al tráfico de tabaco pasen a traficar otras sustancias. Esto llevará a la consolidación de Galicia como un nodo importante en el tráfico de cocaína y al estrecho de Gibraltar como la principal vía de entrada de hachís al continente. Los grupos autóctonos situados en estas y otras zonas coexisten con la presencia del crimen organizado extranjero de diferentes nacionalidades (colombianos, italianos, rusos...), especialmente en la zona de la Costa del Sol (Andalucía), cuyas actividades van más allá del tráfico de drogas (Cano Paños, 2021).

Al igual que en ciertos países de Sudamérica, buena parte de la delincuencia ligada al tráfico de drogas está vinculada a grupos reducidos, en muchos casos clanes familiares, y no tanto a grandes cárteles. Esto provoca que la violencia ocupe un papel secundario, especialmente contra las fuerzas policiales (Cano Paños, 2021), costando encontrar las

necropolíticas (Mbembe, 2011) de Colombia o México, salvo episodios aislados protagonizados por organizaciones criminales extranjeras.

En la actualidad, los clanes locales destacan por su homosocialidad, lo que lleva a que en ellos exista una marcada territorialidad y un escaso papel de la mujer. No obstante, aunque estos no suelen salir de sus respectivos barrios, sí que tienden a hacer claros actos de ostentación (Cano Paño, 2020), como la aparición en videoclips de ciertos artistas, especialmente aquellos más ligados al *gangsta rap*, el *trap* o el *reggaetón*.

Aunque la alusión a las drogas en la música española es algo común desde la Transición a la democracia, el narcotráfico ha tendido a ser una realidad poco referenciada y cuando se ha aludido a este ha tendido a ser común adoptar cierto distanciamiento irónico. El caso más claro de esta actitud es el grupo de *rap-metal* Narco, que en muchas de sus canciones alude al *trapicheo* de drogas desde un tono humorístico.

Por ello es comprensible que, en los años 80, la época de auge del narcotráfico gallego no haya música que aborde el tema. Así, hay que esperar a finales de los años 90 para encontrar canciones como “TeknoTraficante” del grupo de *ska* Os Papaqueixos en las que, siempre desde la ironía, se habla de algunas de las figuras más destacadas del tráfico de drogas en la región, como Sito Miñanco, el que es tratado como un preso político. Esta actitud se mantiene actualmente, como se puede apreciar en temas como “Cambados Cara B” de Arousa Vice.

Aunque series de televisión como *Fariña* (2018) puedan contribuir a cierta legitimación cultural del crimen organizado en la zona de Galicia,⁴⁷ se puede afirmar que, en líneas generales, el narcotráfico ha devenido uno más de los símbolos de la galleguidad contemporánea y su mención por parte de muchos músicos constituye una forma de reflejar una realidad que afecta a esta región desde hace cuarenta años. Una agrupación especialmente interesada por estas referencias es el dúo de *trap* Boyanka Kostova, que en muchos temas indagan en elementos propios de una narcoestética gallega lúdica y

⁴⁷ El auge de esta ha convertido a figuras como Sito Miñanco en un referente internacional del tráfico de drogas, como refleja la mención a este en la canción “El tráfico” del grupo de trap griego ΕΘΙΣΜΟΣ.

cruda (Castro, 2019). Buena prueba de ello son canciones como “Colacao”, “Sito” u “OG”. En esta última, realizada junto a Dios Ke Te Crew, ya en el título se juega con el doble sentido entre las siglas de “original gangster” y las de “orixinal galego”.⁴⁸

No obstante, es en “Muinheira de interior” donde alcanzan la combinación más orgánica de lo “típicamente gallego” con la estetización del narcotráfico. Esto es apreciable en la mezcla del ritmo de muiñeira a cargo de una batería programada y un *sample* de gaita y guitarra tomado de “Muiñeira de Cabana” del conjunto de música tradicional Milladoiro. Dicha mezcla es correspondida con una letra en la que se asemeja la jornada de un consumidor de cocaína y la relación entre un molino (*muiño*) y la harina (*fariña*, nombre común para aludir a esta droga en Galicia).

Aunque normalmente la alusión a los narcos gallegos se toma desde una distancia crítica o irónica que dialoga con construcciones sobre la galleguidad, sí que podemos encontrar ejemplos más afines a la narcocultura presente en otros países, como “Nécora” de El Puto Coke, cuyo título alude al nombre de la principal operación policial contra los narcos gallegos. Este tema, en el que el rapero mira con nostalgia los recuerdos que tenía de niño sobre el narcotráfico en la zona, tiene un vídeo en el que se codea con el traficante Laureano Oubiña. Este podría verse como el epítome de una actitud presente en otros temas, en los que ciertos raperos se identifican con narcotraficantes como el ya mencionado Sito Miñanco o Manuel Charlín.

La mirada hacia el narcotráfico gallego de los 80 se puede entender como parte de un fenómeno de búsqueda de referentes culturales locales del pasado que ayudan a los músicos, especialmente de *hip-hop*, a construir sus propias identidades. No obstante, el modo en el que estos se acercan a dichos referentes difiere sobremanera de la otra gran referencia histórica local ligada al crimen organizado: la recuperación de la cultura quinqui.

⁴⁸ La estética narco está muy presente en el videoclip, con guiños a Fariña, e incluso en los comentarios “Temardo mais galego que ser amigo dun narco”.

La palabra quinqui proviene del término quincallero, con el que se alude a los mercheros, un grupo nómada que solía recorrer las zonas rurales de Castilla y Extremadura reparando y comerciando con quincalla (metal de escaso valor) (Martín Sevillano, 2020). No obstante, por lo general, con el término quinqui se suele referir a delincuentes juveniles provenientes de los barrios periféricos de clase obrera de las grandes ciudades cuya composición étnica se entremezcla con la gitana.

Ya en 2007 podemos ver a raperos como Xcese reivindicando el contrapeso de las tradiciones locales frente a los referentes extranjeros en temas como “Spanisher”. En este retoma la actitud del *gangsta rap* para hacerse llamar la “versión española castiza del Padrino”, reivindicar el “orgullo quinqui contra el imperio yanki”, sentirse “jefes como los Oubiña, desde Cádiz a Galicia” y decir que su música engancha como la *fariña*. Aun así, en este momento estas referencias locales son esporádicas y minoritarias, no volviéndose relevantes hasta la siguiente década (Nicolás Díez, 2020).

El auge de las alusiones a lo quinqui ha sido visto como producto de la crisis económica iniciada en 2008 y, en especial, del quiebre de los relatos políticos y culturales contruidos desde la Transición a la democracia. Así, lo quinqui, y manifestaciones musicales asociadas a su entorno sociocultural, como la rumba suburbana, empiezan a ser reclamados frente a su invisibilización dentro del canon y el discurso cultural hegemónico (López Castellano, 2019).

El discurso neoquinqui es especialmente característico del rapero El Coleta, que recupera la estética y referentes culturales del pasado para subrayar sus paralelismos con el presente. Ya que, frente a la modernidad y estabilidad prometida por el gobierno, lo quinqui refleja la marginalidad y exclusión de ciertos sectores de la población y deja claro que el desempleo o el consumo de drogas siguen siendo problemáticas vigentes en la actualidad (Fernández, 2017).

En el neoquinqui, al igual que en la rumba suburbana, existe un discurso crítico con las drogas, que son entendidas como *pharmakon*, es decir, tanto como una medicina como un veneno individual y social (López Castellano, 2019). Esto último es especialmente claro en ciertas letras de El Coleta, en las que se critica abiertamente la complicidad de

los políticos con la crisis de las drogas acaecida dentro de la clase obrera en los años 80, llamando al gobierno del PSOE un “narcogobierno” (“M.O. vida madrileña”) y subrayando el modo en el que los narcotraficantes gallegos compraron a las brigadas antidrogas (“Nanai nanaina”). Esto le permite distanciarse del discurso hedonista e individualista articulado alrededor de las drogas por la *Movida*, reflejando el modo en el que estas desestabilizan el tejido social de las clases obreras (Fernández, 2017).

De este modo, la reivindicación de lo quinquí implica reclamar una voz propia que subraya el reverso negativo del triunfo de las clases medias, la democracia y el capitalismo en los 80 (López Castellano, 2019). Solo así esta juventud consigue tener una narrativa personal, una vida, frente a la invisibilización sufrida por los obreros de la época, especialmente los *yonkis*. Así, las “masculinidades exacerbadas” encarnadas por lo quinquí constituyen una subalternidad heroica que rezuma erotismo, libertad, rebeldía e inconformismo (Labrador Méndez, 2020: 25), operando una actualización del valor temerario, el desprecio a la propia vida y el culto a un honor autosancionado del paradigma donjuanesco.

Esta forma de entender lo quinquí no solo es reivindicada por raperos abiertamente neoquinquis, como El Coleta o Jarfaiter, sino que trasciende a ellos para aparecer ocasionalmente en los discursos contruidos por un gran número de traperos o raperos más *mainstream* como C Tangana. Así, tal y como expresa Sofía Nicolás Díez (2020: 115-117), lo quinquí, junto al flamenco, la rumba y el colectivo gitano se han vuelto los referentes hispánicos más claros en el rap actual. De este modo, al reivindicar lo quinquí se resalta que en nuestros barrios hay “suficiente historia y tradición como para elaborar una mitología original” (Labrador Méndez, 2020).

Estas miradas hacia el pasado se hacen desde un doble juego en el que se reconocen y reclaman paralelismos, pero al mismo tiempo se toma distancia con ellos. Esta actitud difiere de la que podemos encontrar en las alusiones al narcotráfico en el Estrecho de Gibraltar, que evitan el romanticismo *hippie* del primer tráfico de *cannabis* para reflejar una narcoestética que se ha ido reforzando desde el cambio de siglo (Aidi, 2020).

Aunque el paso de hachís desde Marruecos se hace por medio de métodos muy variados (contenedores, dobles fondos, personas que lo ocultan en su interior.), lo cierto es que las gomas (lanchas rápidas), que pueden cruzar el estrecho en tan solo diez minutos, han adquirido una posición destacada en el imaginario cultural (Cano Paños, 2020), transformando a alguno de sus conductores, como El Nene, en figuras míticas.

Así, gracias a la televisión o YouTube ha ido surgiendo una narcofascinación a ambos lados del estrecho, la cual no se limita solo a la droga en sí misma, sino a todo lo que tenga que ver con los bajos fondos (Aidi, 2020). En la última década diversas series y películas han buscado rentabilizarla comercialmente, si bien sus visiones estereotipadas han sido contestadas por acercamientos más naturalistas, especialmente en la música. Con ello se replica una tendencia ya presente alrededor de la cultura quinquí, que encontraba su verdadera voz en la rumba y no en el cine (López Castellano, 2019).

De hecho, desde mediados de 2019 el músico sevillano Bernardo Vázquez se ha apoyado en la rumba para reflejar la realidad del narcotráfico en el estrecho en canciones como “Contrabando” o “La goma”.

Si los carteles mexicanos tienen los famosos narcocorridos, el Mediterráneo también ha incluido la palabra narco y reinventado su propio género musical basado en el flamenco y la rumba, la narco rumba. Es más, previsiblemente, esta es la plataforma que no cae en los clásicos formatos de representaciones orientalistas, no mezcla lenguaje o música árabe clásica o egipcia con la del Norte de África, realmente trae a la vida la realidad de vivir entre el dinero o la pobreza, la vida y la muerte, la libertad o la prisión “entre los mares de Marruecos y Andalucía” (Aidi, 2020: 142).

La elección de la rumba como vehículo para estas narrativas no es casual. Esta constituye una de las músicas derivadas del flamenco más populares en el país y suele reflejar las experiencias de las clases más marginadas. Con el paso de los años la rumba ha ido sufriendo una adaptación creciente al contexto urbano, contagiándose de influencias del pop-rock, primero, y de la música electrónica después. Así, “[a] través de

su ritmo rápido, su intensidad emocional y su visión desilusionada del presente, la rumba es un intento de dar sentido al descentramiento de un sujeto cuya experiencia no responde al sistema de relaciones de la modernidad urbana, pero tampoco ya al de la tradición rural” (Martín Sevillano, 2020).

Sobre esta base marcadamente híbrida, en la narco-rumba convergen frases en *dárya*, sonidos de armas siendo disparadas e imágenes de narcolanchas que reflejan la situación de vulnerabilidad social extrema de esta zona del Mediterráneo (Aidi, 2020). El propio Bernardo Vázquez se ha defendido de las acusaciones de glorificar y blanquear al narcotráfico diciendo que simplemente busca reflejar un tema tabú (Área, 22/9/2020). No obstante, es innegable que su música participa y capitaliza de una creciente narcofascinación y la participación de miembros de uno de los clanes de la zona.

El hijo del cantaor Camarón de la Isla, el *rapero* Mancloy, también ha buscado participar de esta actitud en su canción “Yo soy de La Línea”, de 2020, una clara exaltación de la cultura del narcotráfico y, en especial, del principal lugar de llegada de la droga a España, el municipio gaditano de La Línea de la Concepción. Además de su letra, que describe con precisión el *modus operandi* de los narcotraficantes, el tema busca remarcar cierto componente andaluz, apreciable en el estribillo, a cargo del cantaor Gabrielillo, el uso de *ayeos* o las palmas.

Como hemos expresado con anterioridad, en España coexisten clanes autóctonos con organizaciones criminales internacionales. Por ello, no debe sorprendernos que en la última década hayan proliferado canciones en las que se fetichiza a España como lugar de paso dentro del tráfico de drogas. Esta es una realidad especialmente palpable en ciertos artistas de *rap* francés, como Mister You, que en el videoclip de su tema “C'est Quoi Les Bails?” (¿Qué son los narcos?) simula una descarga de hachís desde que sale de Marruecos hasta que llega a Francia. Esta actitud será continuada en canciones posteriores como “La Línea” y también se puede ver en los trabajos de otros raperos franceses, como Alonzo o Ninho (Torres, 20/7/2019).

El modo en el que en estas canciones se refleja a España parte desde construcciones identitarias que merecen ser reseñadas. Muchos de estos raperos, provenientes de familias de inmigrantes magrebíes, entienden la ruta del hachís desde Marruecos como un viaje análogo al que tuvieron que hacer sus familias y como una forma de resaltar los lazos de unión entre ambos lugares. Pero, del mismo modo, el clima propicio para el turismo de sol y playa de la zona provoca una romantización mediada por la narcocultura latinoamericana, apreciable en el modo en el que en temas como “La Línea” se recurre a bases musicales de tintes caribeños, influidas por el *dancehall*.

La exotización de las bandas extranjeras contrasta marcadamente con el costumbrismo presente en las representaciones locales del narcotráfico en el Mediterráneo. Así, aunque ambas interseccionen con las mismas identidades construidas alrededor del narcotráfico, las atmósferas afectivas de las que emergen ponen en juego comunidades imaginadas muy diferentes.

La estetización latinoamericana del narcotráfico

Aunque las representaciones simbólicas de las prácticas construidas alrededor de las drogas deben distinguirse de las prácticas reales, lo cierto es que existen complejas interconexiones entre ambas que merecen ser tenidas en cuenta (Manning, 2007). Un ejemplo interesante de cómo estas pueden interrelacionarse es la novela de Arturo Pérez-Reverte *La reina del sur*, en la que se sitúa a una narcotraficante mexicana en el contexto mediterráneo. Su éxito llevaría a Los Tigres del Norte a hacer un corrido sobre el argumento, lo que produce un extraño proceso de hipertextualidad, ya que la creación del libro fue inspirada por un corrido del grupo, «Camelia la Tejana» (Castilla, 10/11/2002).⁴⁹

Más allá de estos tempranos contactos con la narcocultura mexicana, cuesta encontrar en España muestras de la adopción de su manifestación musical más icónica: el

⁴⁹ Este referente sería usado posteriormente, en un contexto próximo al *trap*, por La Zowi para titular uno de sus álbumes autoproclamándose “la reina del Sur”.

narcocorrido. Las excepciones más claras serían las ya mencionadas narco-rumbas, que se inspiran líricamente en el género, y proyectos como Los Duques de Monterrey, que buscan emular los narcocorridos mexicanos adaptados al contexto gallego, continuando el distanciamiento irónico-costumbrista visible en otras propuestas.

Las razones de esto son claras. Al no existir unas estructuras a gran escala como las de los cárteles, las canciones comisionadas que ayudan a legitimar y visibilizar a los narcos no constituyen una práctica común, ya que ni los cabecillas de los grupos necesitan esa visibilidad ni el encargo puede proveer la fama que en México o Estados Unidos. El carácter a pequeña escala y el menor uso de la violencia de los clanes hace que no sea tan común el distanciamiento, por parte de los cantantes, entre el “ellos” y el “nosotros” que se ve en las músicas que hablan sobre narcotráfico en México (Malcomson, 2019); evitándose así esa relación de alteridad deshumanizada y optándose en su lugar por reivindicar el papel de los músicos como parte del tráfico de drogas.

No obstante, gracias a la glorificación del narcotráfico colombiano y mexicano operada por la épica estética de ciertos productos audiovisuales (Blanco Pérez, 2020), se ha consolidado un imaginario colectivo acerca de lo que se puede entender como símbolos de la narcocultura. Lo interesante es cómo esta conexión se suele operar sin apenas mención a las drogas, tan solo por medio de la combinación de unas masculinidades exacerbadas y chulescas, cierta clase de ostentación y la alusión a determinadas músicas latinoamericanas, como el son o la rumba.

Esta tendencia se aprecia claramente en ciertas canciones de C Tangana. Así, en los comentarios en YouTube de “Un veneno” o “Para repartir” se ironiza sobre cómo estas podrían salir en una temporada de *Narcos*, enfatizando el modo en el que este tipo de ficciones audiovisuales han contribuido a una estetización muy concreta de lo narco, llena de alusiones a ciertas músicas caribeñas.

C Tangana lleva aún más lejos esta ambigüedad que linda con el narcotráfico en el corrido “Cambia”, en el que colabora con los mexicanos Carín León y Adriel Favela. En este se reflexiona desde un prisma crítico sobre un tipo de masculinidades que se

depositan en el dinero y la dureza para conseguir respeto. Estas nociones de género, que conectan con las asociadas al crimen organizado, se refuerzan por la alusión a Chalino, un cantante de corridos idealizado por la narcocultura por morir por sus canciones (Malcolmson, 2019).

En líneas generales, lo que vemos en estos casos es el acercamiento a la ostentación propia de la narcoestética, donde todo vale para abandonar la pobreza (Santos, Mejías y Urgelles, 2016). Esta se conecta profundamente con el giro individualista traído por el neoliberalismo, que tiene en el narcotráfico una de sus manifestaciones más extremas. Así, este podría entenderse como una reacción contra la privación de las capas más desfavorecidas de la sociedad de la posibilidad de devenir consumidores (Bauman, 2000), en un contexto en el que lo más importante no es tanto cómo una persona se gana la vida sino cómo gasta el dinero.

Ya que, aunque se hable mucho de la ética del narcotráfico, “su mejor autenticidad es estética” y se basa a partes iguales en la violencia y la ostentación, contrastando con el código de la omertá italoamericano (Blanco Pérez, 2020). Así, en casos como los reseñados, nos encontramos ante una estética sin ética en la que se dialoga con rasgos próximos a la narcocultura, pero siempre desde el distanciamiento y la seguridad que implica no asumir los riesgos reales de esta forma de vida. Esta situación ha sido crecientemente auspiciada por los medios de comunicación, que han glorificado al narcotraficante por su capacidad de encontrar atajos dentro del sistema capitalista, como también ocurre en ciertas músicas derivadas del *hip-hop*.

La agresividad afroestadounidense: gangsta rap y trap

Desde los 90, el *hip-hop* en España ha tendido a abogar por un *rap* virtuoso caracterizado por la maestría lírica y la crítica social en el que la temática narco tiene escasa presencia. No obstante, con la llegada del *gangsta rap* y el *trap*, comienzan a construirse discursos alrededor de las drogas, las cuales “recorren las experiencias, espacios y ambientes” (Nicolás Díez, 2020: 106) de la escena urbana. Según Castro (2019) estos géneros marcan el cambio de consumo de drogas derivado de la crisis de 2008: frente a las sustancias psicoactivas del *gangsta rap* –crack, cocaína, speed–, al *trap* se asocian las

drogas psicodepresivas –opiáceos y MDMA–. Así, aunque ambos dialogan con la narcocultura, en el *gangsta rap* español se percibe una mayor espectacularización de la violencia, conectada con la venta, mientras que en el *trap* hay un acercamiento más complejo, frecuentemente desde la perspectiva del consumidor (2019: 58-59).

La violencia como algo masculino es heredera de la hipermasculinidad de la cultura afroestadounidense, una estrategia para reclamar un sentido de poder negociando la opresión sistémica (Lamontagne, 2019). El *gangsta rap*, su agresividad y las narcotemáticas generaron controversia en la escena del *hip-hop* español. Esto es plenamente constatable en el documental *Spanish Players 2* (2008), en el que la mayoría de los raperos entrevistados asumen la presencia del narcotráfico en España, pero critican a quienes adoptan estas actitudes desde la estética, cuestionando su masculinidad y entendiendo que el *rap* y el narcotráfico son dos planos desligados que solo convergen en la ficción. Ante estos discursos deslegitimadores, el exponente del *gangsta rap* Costa defiende la veracidad de estas narrativas, muestra en su producción elementos simbólicamente asociados a la violencia –como armas de fuego– y difumina la línea entre ficción y realidad de lo narco al hablar irónicamente del carácter de *atrezzo* de las bolsas de cocaína presentes en su videoclip “Hielo”.⁵⁰ En definitiva, en el documental emergen ideas sobre autenticidad, respeto y masculinidad, donde lo *gangsta* es relegado a algo impostado, deviniendo de nuevo una estética sin ética que no encuentra cabida en las comunidades imaginadas del *hip-hop* español de principios del siglo.

De todas formas, no es hasta el asentamiento del *trap* en el país cuando lo narco permea más intensamente la atmósfera afectiva de la escena. Así, en el *rap* actual la etiqueta *gangsta* ha quedado en desuso, pero se referencia la narcocultura al combinar un excesivo materialismo con la pobreza del barrio, reflejando “la incongruencia del estilo de vida que se construye alrededor del negocio de la droga” (Esan 2007: 201). Es el caso de “Quieren Guerra” de El Paisano, quien canta “no me hablen de calle, yo nací con

⁵⁰ En *Spanish Players 2* (2008), 1h 25’ 47”.

traficantes” y cuenta con la aparición del traficante Rachid Gdari (Ballesteros y Parera 22/5/2017). De este modo, se percibe una mayor aceptación de la narcoestética heredada del *gangsta rap*, que confluye con las narrativas del *trap*.

Dentro del *trap* español sobresale Yung Beef debido a la variedad de aproximaciones que realiza de la temática narco: lecturas críticas de los efectos de la droga en los barrios y en su vida personal (“La pasión del beefie”), actitudes más *gangsta*, (“33”), o incluso humorísticas, especialmente en sus inicios en Kefta Boyz. También emplea elementos simbólicos de la narcocultura, como tópicos del narcotráfico latinoamericano al compararse con Pablo Escobar en “Bebo champagne y lo tiro” o del cine quinqu español en “HXEZ XN DA WHEEL_REMIX”, donde reutiliza escenas de una película de “El Pirri”. Pero, más allá de esta abundante producción audiovisual, el trapero emplea las drogas como parte intrínseca de su imagen artística, tanto en nombres de usuario –@secoweedcodeine–, como al declarar en el programa *La Resistencia* “yo soy una analogía de la droga”.⁵¹

Esta actitud irónica y autorreferencial se encuentra también en Pedro Ladroga. Su tema “ToLoKeMeDen” representa el consumo abusivo, rememorando la electrónica de club, que en los ochenta se unía a la cocaína y las drogas sintéticas para ofrecer una experiencia sinestésica (Blake 2007). La base añade timbres del *acid house* en los sintetizadores y el vídeo, plagado de neones que remiten a la cultura de las raves, muestra el consumo: alcohol, hachís, porros, *purple drank* o cocaína, sobrepasando la interpretación de Esan (2007) sobre la correspondencia entre ciertas identidades y sustancias.

Tanto el policonsumo de Pedro Ladroga como el enfoque holístico de Yung Beef perfilan masculinidades alejadas del mito *gangsta* en tanto que pierden el control y/o adoptan una actitud compleja que desborda su agresividad, difuminando los límites entre el consumo y el tráfico. La cultura de género del trap ha contribuido a la formación de nuevas subjetividades en relación con las drogas en la escena urbana. El sexo como

⁵¹[https://www.youtube.com/watch?v=2oqluBaOUak&ab_channel=LaResistenciaenMovistar%2B\(6'22''\)](https://www.youtube.com/watch?v=2oqluBaOUak&ab_channel=LaResistenciaenMovistar%2B(6'22'')).

placer (y acaso como adicción) está también presente en esta escena, aunque su asociación con las drogas se evidencia más en el *reggaetón* y el *dancehall*.

El elemento lúdico jamaicano: dancehall y reggaeton

La droga ilegal más consumida mundialmente debido al “capitalismo postindustrial que se basa en la gratificación individual” (Gamella y Jiménez Rodrigo 2004, 29) es el cannabis. La cultura canábica española parte de una tradición autóctona derivada de la conexión con Marruecos y combinada con el consumo cosmopolita y contracultural de los modelos anglosajón y francés de finales de los sesenta (Gamella y Jiménez Rodrigo 2004). El *dancehall* es un género derivado del *reggae* que abarca temáticas como el tráfico y consumo de drogas, especialmente cannabis, y el sexo, presentando una moralidad alternativa originada en tradiciones de resistencia esclavista (Cooper 2004). Este género jamaicano se incorpora a la escena española en dos tendencias: la tradición del *reggae* español y la reinterpretación desde la música urbana. En la primera se mueven entre lo festivo, como “High Grade” de Chulito Camacho, y lo reivindicativo, normalmente en colaboración con el *rap* virtuoso.

En la escena de música urbana destaca Bad Gyal, quien ha inspirado el meme viral “¿cómo te lías los porros con esas uñas?”, al que ha contestado mostrando su conocimiento de los códigos de consumo.⁵² Sus canciones retratan relaciones heterosexuales donde la droga es un nexo más, algo acorde a las estadísticas que reflejan cómo el consumo femenino de cannabis está, en parte, supeditado a las relaciones de pareja (Gamella y Jiménez Rodrigo 2004). La artista configura una feminidad empoderada, ya que la auto erotización y el consumo de sustancias viene dado no por un rol de víctima, sino por una actitud consciente (Esan 2007). Pero Bad Gyal no solo construye su identidad, sino también la de sus amantes, que en los videoclips suelen ser hombres negros, también consumidores, configurándose así una visión exotizada de la masculinidad.

52 https://www.youtube.com/watch?v=WGMJwP7HF9U&ab_channel=Stories

Otra masculinidad heredera del *gangsta rap* y construida desde la perspectiva femenina es la del *dealer*, como sucede en dos temas de *dancehall* experimental de La Zowi: “Trafikantes” (con Bea Pelea) y “Drug Dealer”. El *dealer* es retratado como sexualmente atractivo, protector y proveedor económicamente. No obstante, más que dependencia, se dibuja una relación entre iguales, pues la mujer participa activamente en el negocio “to’ lo convierto en pila de dinero” y aparece manipulando paquetes de cocaína ataviada con ostentosas joyas. Estas muestras de capital económico obtenido a través del tráfico de drogas desafían las convenciones habituales del imaginario *gangsta*, donde el sexo es un acto de dominación, ya que la lujuria por el sexo y no el amor suele ser indicativa de las relaciones de poder que emergen de dicha cultura (Esan 2007). Sin embargo, al reivindicar el amor romántico teñido de narcoestética, las artistas amplían los códigos de la escena urbana demostrando su posición de control.

Otro género musical, derivado de una mezcla de *hip-hop* y *dancehall*, que a menudo reproduce una identidad masculina tradicional heterosexual, violenta, promiscua y con acceso a recursos económicos es el *reggaetón* (Carballo Villagra 2007). Aunque se han documentado conexiones entre la industria del *reggaetón* y el narcotráfico en Puerto Rico (Ruiz Vega 2018), en la producción española encontramos pocas referencias directas, más allá de casos aislados como la aparición del narco “El Castaña” en el videoclip de “Candela” de Clase A (Cañas 06/10/2018).

De hecho, no es hasta el auge de la escena urbana actual cuando el consumo cobra importancia. Esto se debe a que las identidades de la droga asociadas al *trap* y el *rap* han permeado en los discursos del *reggaetón*, proceso facilitado por el tránsito de los artistas entre estas culturas de género. Como ya sucedía en el *dancehall*, la intensa corporalidad del *reggaetón* hace que su principal vínculo con el consumo de drogas sea el sexo. Así, en “INA” Kaydy Cain confunde la adicción a la “vecina” con la “cocaína”, pues “todo lo que acaba en ‘ina’ tiene enganchado a la gente”. En general, encontramos una hipersexualización de las clases bajas que se construye a través de símbolos como el “prender un blunt”, acción ubicua en canciones de Omar Montes, Israel B o Ptazeta, entre otros nombres que reivindican su filiación con la calle.

No obstante, para ciertos grupos sociales el consumo de cannabis no refleja una cotidianidad sino una excepción que puede ser vivida durante eventos festivos, marcados por un ambiente carnavalesco (Briggs *et al* 2011) donde los participantes encarnan comportamientos temerarios socialmente aceptados en ese contexto, como el consumo abusivo de alcohol y drogas, o la actividad sexual intensa. Esto también muestra una actitud homosocial competitiva masculina, que mide el prestigio según los excesos cometidos (Briggs *et al* 2011). El situar estas prácticas en un contexto específico de evasión genera nuevas éticas de consumo, desligadas del rastafarismo o la cultura *hippie*. En general, en la producción autóctona de *dancehall* y *reggaetón* se ha configurado una red de alianzas entre la sexualidad, el cuerpo, el disfrute y la fiesta donde el cannabis participa como un elemento más en la articulación de las atmósferas afectivas que rodean a estos géneros musicales.

Consideraciones finales

Como prácticas socialmente situadas, la música o las drogas solo adquieren plena significación en un contexto cultural que las articula y que se ve articulado por ellas. No obstante, es innegable que en el siglo XXI se han consolidado en el estado español una serie de actitudes que median en la manera en la que música y drogas se relacionan. Algunas de ellas entroncan con identidades generadas en el contexto nacional, como el imaginario quinqui o el narcotráfico en Galicia y el estrecho de Gibraltar; mientras que otras beben del modo en el que esta relación es entendida por diversas culturas de género originadas en América.

Que el interés por estas actitudes haya crecido en la última década no es casual. Así, a consecuencia de la crisis económica iniciada en 2008, muchas personas han encontrado en diversas músicas y sus imaginarios ligados a las drogas una respuesta a un contexto en el que estas se han visto desposeídas de su posibilidad de consumir, la cual constituye el principal mantra de la sociedad neoliberal actual. Así, al reivindicar actitudes hedonistas y consumistas que abogan por unas masculinidades exacerbadas se escenifican fantasías escapistas que proyectan las carencias de cierta parte de la sociedad.

En ellas, la imagen del narcotraficante deviene antes estética que ética, representando una forma de proyectar los anhelos de una juventud desclasada: poder adquisitivo, toma de decisiones y, por encima de todo, la posibilidad de tener una narrativa individual.

Gran parte de los imaginarios contruidos operan con tanta fuerza por su capacidad de establecer paralelismos entre la realidad actual española y otras coordenadas temporales y/o espaciales. Aun así, a pesar de los parecidos entre las comunidades imaginadas a las que se apela, lo cierto es que existen marcadas divergencias entre dichas identidades, especialmente apreciables en lo que respecta a las relaciones sociales que producen la música y las instituciones que ayudan a llevarla a cabo. A esto contribuye, ya no solo ese acercamiento más estético por parte del público o los músicos, sino el mero hecho de que los clanes criminales nacionales operan a menor escala y no incurren en las necropolíticas de otros países.

En suma, podemos concluir que, a pesar de la relevancia de España para el tráfico de drogas internacional, en términos culturales debemos situarlo en la periferia de la narcocultura global mediatizada en los últimos años. Es innegable que participa de ella de múltiples formas, contribuyendo a fijar ciertos atributos de esta, tanto en lo que respecta a la venta como al consumo. Pero, salvo ciertas excepciones, la aproximación se hace desde la seguridad de sentirse libre de peligro, lo que lleva a una reformulación de la ética asociada a esta. Además, al insertarse en un contexto cada vez más híbrido y omnívoro la narcocultura entra en diálogo con formaciones sociales que no necesariamente coinciden con ella e incluso la disputan. Esto produce claras tensiones y renegociaciones entre diferentes planos de identidad indispensables para comprender la configuración de ese ensamblaje de tendencias sociomusicales que tiende a englobarse bajo la categoría de música urbana.

Referencias

- Aidi, Yasmina (2020). Tierra de lanchas. Narco-Communal Bonds and Narco-Fascination(s) between Moroccan and Spanish Hashish Youths (1962-2019). *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 36(1), 131-143.
- Anderson, Ben (2009). Affective atmospheres. *Emotion, Space and Society*, 2, 77-81.
- Área (22/9/2020). Bernardo Vázquez se defiende y dice que su música no hace apología del narcotráfico. *Área*: <https://www.diarioarea.com/2020/09/22/bernardo-vazquez-se-defiende-y-dice-que-su-musica-no-hace-apologia-del-narcotrafico/>
- Ballesteros, Roberto y Parera, Beatriz (22/5/2017). La Audiencia Nacional deja en libertad al 'narco rapero' y a su banda de policías. *El Confidencial*: https://www.elconfidencial.com/espana/2017-05-22/la-audiencia-nacional-libera-al-capo-de-una-banda-de-narcos-y-a-su-banda-de-policias_1385149/
- Bauman, Zygmunt (2000 [1998]). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa.
- Blake, Andrew (2007). Drugs and Popular Music in the Modern Age. En Paul Manning (ed.). *Drugs and Popular Culture. Drugs, Media and Identity in Contemporary Society*, 103-116. Portland, Oregon: Willan.
- Blanco Pérez, Manuel (2020). Estética y contexto de los audiovisuales sobre narcotráfico en Latinoamérica en la era Netflix. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 12(1), 102-118. DOI: 10.6092/issn.2036-0967/11334
- Born, Georgina (2011). Music and the Materialization of Identities. *Journal of Material Culture*, 16(4), 376-388. DOI: 10.1177/1359183511424196
- Briggs, Daniel; Tutenges, Sébastien; Armitage, Rebecca; y Panchev, Dimitar (2011). Sexy substances and the substance of sex: findings from an ethnographic study in Ibiza, Spain. *Drugs and Alcohol Today*, 11(4), 173-187. DOI: 10.1108/17459261111194116
- Cano Paños, Miguel Ángel (2021). Clanes familiares en España en el contexto del crimen organizado. Características, actividades y factores de origen. *Revista colombiana de estudios militares y estratégicos*, 19(33), 135-157. DOI: 10.21830/19006586.689
- Cañas, Jesús (06/10/2018). «El narco más buscado en España reaparece en un videoclip de reguetón. *El País*: https://elpais.com/politica/2018/10/05/actualidad/1538751420_871293.html
- Carballo Villagra, Priscilla (2007). Reggaeton e identidad masculina. *Intercambio*, 4, 87-101.
- Castilla, Amelia (10/11/2002). Los Tigres del Norte graban 'La Reina del Sur', en homenaje a Pérez-Reverte. *El País*: https://elpais.com/diario/2002/11/10/espectaculos/1036882804_850215.html
- Castro, Ernesto (2019). *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naturae.

- Cooper, Caroline (2004). *Sound Clash. Jamaican Dancehall Culture at Large*. Nueva York: Palgrave McMillan.
- Esan, Oluyinka (2007). Echoes of Drug Culture in Urban Music». En Manning, Paul (ed.). *Drugs and Popular Culture. Drugs, Media and Identity in Contemporary Society*, 196-210. Portland, Oregon: Willan.
- Fernández, Fruela (2017). "Voy a empeñar la Edad de Oro": Historia, música y política en la crisis española (2011-2016). *Romance Quarterly*, 64, 135-146. DOI: 10.1080/08831157.2017.1321344
- Foucault, Michel (1971). Nietzsche, la généalogie, l'histoire. *Hommage à Jean Hyppolite*, 145-172. Paris: Presses Universitaires de France.
- Gamella, Juan F. y Jiménez Rodrigo, María Luisa (2004). La cultura canábica en España: La construcción de una tradición ultramoderna. *Monografías Humanitas*, 5, 23-54.
- Holt, Fabian (2007). *Genre in Popular Music*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- Labrador Méndez, Germán (2020). El mito quinquí. Memoria y represión de las culturas juveniles en la transición postfranquista. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 16, 11-53. DOI: 10.7203/KAM.16.19340
- Lamontagne, Samuel (2019). Hypermasculinity in Los Angeles gangsta rap: an intersectional approach, 449-455. En Paula Guerra y Thiago Pereira Alberto (eds.). *Keep it Simple. Make it Fast! An Approach to Underground Music Scenes (vol. 4)*. Porto: Universidade do Porto.
- López Castellano, Ramón (2019). Reyes de la gasolinera. La rumba vallecana y el cuerpo biorrumbero de la Transición. En José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito (eds.). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*, 133-145. DOI 10.30687/978-88-6969-302-1/008
- Malcomson, Heetie (2019). Negotiating Violence and Creative Agency in Commissioned Mexican Narco Rap. *Bulletin of Latin American Research*, 38(3), 347-362. DOI: <https://doi.org/10.1111/blar.12977>
- Manning, Paul (2007). An Introduction to the Theoretical Approaches and Research Traditions. En Manning, Paul (ed.). *Drugs and Popular Culture. Drugs, Media and Identity in Contemporary Society*, 7-29. Portland, Oregon: Willan.
- Mantilla, Silvia (2011). Narcotráfico, violencia y crisis social en el Caribe insular colombiano: El caso de la isla de San Andrés en el contexto del Gran Caribe. *Estudios Políticos*, 38, 39-67. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16429066003>
- Martín Sevillano, Ana Belén (2020). Son ilusiones: etnicidad e identidad cultura en la periferia urbana española desde Los Chichos hasta Estopa. *Cultura, lenguaje y representación*, 24, 105-122: <https://doi.org/10.6035/CLR.2020.24.6>

Mbembe, Achille (2011 [2006]). *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto* [Trad. Elisabeth Falomir Archambault]. Melusina. Santa Cruz de Tenerife, España: Melusina.

Nicolás Díez, Sofía (2020). Sobre rap, trap y calle: imágenes y fenómenos. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 16, 93-128. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.16.16627>

Ruiz Vega, Omar (2018). Representando al caserío: Narcocultura y el diario vivir en los videos musicales de reggaetón. *Latin American Music Review*, 392, 229-265. DOI: 10.7560/LAMR39204

Saavedra, David (8/6/2020). La canción de la semana - Boyanka Kostova. *Red Bull*: <https://www.redbull.com/es-es/music-la-cancion-de-la-semana-boyanka-kostova>

Santos, Danilo; Vásquez Mejías, Ainhoa; e Urgelles, Ingrid (2016). Introducción. Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental. *Mitologías hoy*, 14, 9-23. DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.401>

Torres, José (20/7/2019). Málaga, la gran musa del narco rap francés. *La Opinión de Málaga*: <https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2019/07/20/malaga-gran-musa-narco-rap-27752692.html>