

Escripta

**HISTORIA RECIENTE DEL «MOVIMIENTO ALTERADO»:
PRODUCCIÓN DE NARCOCORRIDOS EN LA INDUSTRIA
MUSICAL TRANSNACIONAL**

**RECENT HISTORY OF THE «MOVIMIENTO
ALTERADO»: NARCOCORRIDO PRODUCTION
IN THE TRANSNATIONAL MUSIC INDUSTRY**

Jorge Aarón Silva Rodríguez

orcid.org/0000-0002-5039-2933

César Jesús Burgos Dávila

orcid.org/0000-0001-7701-8266

Recepción: 14 de enero de 2024

Aceptación: 27 de mayo de 2024

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir igual (CC BY-NC-SA 4.0), que permite compartir y adaptar siempre que se cite adecuadamente la obra, no se utilice con fines comerciales y se comparta bajo las mismas condiciones que el original.

HISTORIA RECIENTE DEL «MOVIMIENTO ALTERADO»: PRODUCCIÓN DE NARCOCORRIDOS EN LA INDUSTRIA MUSICAL TRANSNACIONAL

RECENT HISTORY OF THE «MOVIMIENTO ALTERADO»: NARCOCORRIDO PRODUCTION IN THE TRANSNATIONAL MUSIC INDUSTRY

Jorge Aarón Silva Rodríguez¹
César Jesús Burgos Dávila²

Resumen.

El objetivo de este artículo es explicar el origen del «movimiento alterado». Se parte del estudio de caso para analizar la reconfiguración del negocio en la industria musical, las tensiones, reacomodos internos y prácticas de quienes forman parte de la industria. Se entrevistó a actores que participan en el campo de producción de narcocorridos del movimiento alterado: productores, managers, músicos, compositores, programadores de venta, dueños de casas productoras, dueños de estudios de grabación y programadores de radio. El acceso a fuentes directas permite cuestionar definiciones genéricas sobre el origen del movimiento alterado. Además, se privilegia la comprensión desde la perspectiva y la experiencia de los agentes de la industria musical, articulada al campo del regional mexicano.

Palabras clave: narcocorridos, narcocultura, «movimiento alterado», industria discográfica.

¹ Profesor de Tiempo Completo en la Facultad de Humanidades, Filosofía y Letras de la Universidad Anáhuac, México. Huixquilucan, Estado de México, México. Correo: jorge.silvaro@anahuac.mx

² Profesor-Investigador de tiempo completo, Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Sinaloa: cj.burgosdavila@uas.edu.mx

Abstract.

The objective of this article is to explain the origin of the «movimiento alterado». Based on a case study, it analyzes the reconfiguration of business in the music industry, examining the tensions, internal rearrangements, and practices of those involved in the industry. Interviews were conducted with key actors in the Movimiento Alterado narcocorrido production, including producers, managers, musicians, composers, sales programmers, production house owners, recording studio owners, and radio programmers. Access to direct sources allows for questioning generic definitions regarding the origins of the movimiento alterado. Additionally, we aim to understand the perspective and experiences of music industry agents involved in the regional Mexican music scene.

Keywords: narcocorridos, narcoculture, «movimiento alterado», record industry.

La reconfiguración en el modelo de negocio de la industria musical y la aparición del «movimiento alterado»

La relación música-contexto, contexto-música no es directa. Antes de llegar a nuestros oídos, las canciones pasan por toda una maquinaria de talento que, desde distintos ángulos, profesiones y disciplinas, la moldean (Bennet et al., 1993, p.15; Hall, 1999, p. 510). Aunque reconocemos que existe una relación de arraigo entre texto y contexto que provoca la escritura de un corrido (Ramírez, 2012, pp. 210-211; Montoya et al., 2012, p. 43), no damos por sentado una red de producción, procesos e intereses de la industria musical que lo produce y distribuye a escala. Apoyados en Negus (1999), reconocemos una tensión creativa entre el contexto y la industria que produce, así como una tensión productiva entre la industria y el contexto que provoca la escritura de un narcocorrido.

Respecto a este diálogo y vinculación entre la cultura y la industria, Keith Negus en su texto *Music Genres and Corporate Cultures*, utiliza la frase «la industria produce cultura y la cultura produce una industria» (1999, p. 14), para

referirse, justo, a esta tensión creativa y productiva que enmarca el negocio de la música y su producción. En cuanto al inicio de la frase «la industria produce cultura», el autor se refiere a que las empresas establecen estructuras de organización con prácticas y políticas de trabajo definidas, que se aplican a distintos productos musicales, insumos y propiedad intelectual. Esta definición, implica que la música que llega a nuestros oídos puede estar influenciada o limitada por cuestiones organizacionales y criterios comerciales (Peterson, 1997, pp. 16-20). En cuanto a la continuación de la frase «la cultura produce una industria», Negus (1999), sostiene que la producción no tiene lugar solo dentro del contorno estructurado de las empresas, sino que la misma empresa forma parte de una relación más amplia y simbiótica con el contexto. Para la comprensión del narcocorrido, lo anterior implica que los productos que formula la industria no pueden ser determinados por ellos mismos, sino que deben de ser reconocidos por el contexto que los consume (Burgos, 2016, pp. 7-8; Yeh, 2015, p. 83).

A inicios del siglo XXI, la industria musical fincaba sus ganancias y preponderancia económica sobre la venta física de álbumes, en cualquiera de sus formatos tecnológicos. En términos de un organigrama, las disqueras mantenían una estructura departamentalizada y vertical que presuponía un tratamiento específico y homogenizado de los artistas, agrupaciones y mercados meta, a partir de las distintas categorías de géneros musicales que administraban. Hacia el interior, las empresas discográficas mantenían el control de creación, producción, distribución y venta física de los álbumes, bajo contratos de exclusividad de artistas o agrupaciones. Además, gestionaban el control y promoción de imagen del artista en presentaciones en vivo y conciertos. En consecuencia, los involucrados en el proceso de producción musical, operaban bajo contornos, premisas y sistematizaciones semiestructuradas, dirigidas hacia ciertos presupuestos de audiencia (Burkart, 2010, pp. 1-8; Hull, 2004, pp. 40-45; Sánchez, 2015, p. 11-20).

Sin embargo, a partir de la aparición de las primeras redes online diseñadas para compartir archivos e información digital denominadas como *peer-to-peer*, la industria musical se vio catastróficamente mermada en su pilar económico: la venta física de casets, CD y discos de vinil. Lo anterior, se debía a que estas redes virtuales permitían el tránsito, distribución y consumo gratuito de las

canciones, sin intermediarios aparentes (Arango, 2016, pp. 40-43; Mendoza, 2018, pp. 110-115; Wikström, 2013, pp. 424-427).

Para el consumidor, esto significó un cambio relevante en sus hábitos de consumo musical. De comprar físicamente uno o varios álbumes de artistas con un limitado número de canciones, transitó hacia un consumo virtual, gratuito o mucho más barato, con acceso a vastos catálogos de artistas y repertorios de canciones. La plataforma digital les daba a los consumidores la posibilidad de escuchar lo que desearan, en el momento que quisieran y por la cantidad de veces que consideraran necesario. A partir de este punto, ya no fue forzoso el soporte físico, sino la conexión a la plataforma digital (Reguillo, 2012, pp. 135-140; Simonett y Burgos, 2016, pp. 13-15). En consecuencia, hubo una disminución del volumen de ventas de los álbumes físicos en cualquiera de sus formatos. Para la industria musical, esto último, se tradujo en un reacomodo interno de sus procesos de producción y departamentalización. En ellos, se buscó ser eficientes y económicamente rentables a través de medidas administrativas como: la reducción del personal artístico y administrativo; la disminución o eliminación de los departamentos de producción, distribución y promoción de los artistas; y, la cancelación de los contratos de exclusividad de sus grandes estrellas. De igual modo, las empresas discográficas buscaron dar una batalla legal y tecnológica frente a las plataformas digitales. La primera, a través de demandas colectivas en distintos países en contra de las plataformas digitales. La segunda, con el uso de candados tecnológicos que impedían la reproducción de álbumes físicos, a partir de una división de regiones de consumo en el mundo. Sumado a lo anterior, hubo campañas publicitarias intensas en contra de la piratería (Arango, 2016, pp. 38-39; Sánchez, 2015, pp. 21-29; Wikström, 2013, pp. 427-428).

Para ilustrar la transformación que sufrió la industria musical desde el año 2000, hay que considerar su estructura. Wikström (2013), sugiere que la industria se conforma, principalmente por tres sectores interrelacionados: la producción discográfica, que se enfoca en la creación, grabación y distribución de la música a los consumidores; el registro musical, enfocado en conceder licencias y permisos para la explotación de canciones y arreglos musicales; y, los conciertos en vivo, orientados a producir espectáculos en

directo para los consumidores. A estos sectores, se le adhieren a destajo empresas complementarias de servicios o insumos; por ejemplo, equipos de sonido, software e instrumentos musicales, carga y logística, mercadotecnia y publicidad, etcétera.

De los tres sectores anteriores, el que generaba mayores ingresos, anterior a la aparición del internet, era el de la producción discográfica. Esto, porque las empresas dueñas y promotoras de artistas o bandas, poseían el control del sistema de producción de punta a punta, es decir, desde la creación de las canciones hasta el punto físico de venta de los álbumes. El que fueran dueños de casi todos los procesos del modelo de negocio, hacía que el criterio de selección y administración de carreras, músicos, artistas y producciones, así como el de explotación de los derechos de autor, estuviera concentrado en pocas manos. Sin importar el sello o la firma que atendía a un género musical en específico, esas pocas manos, acaparaban las decisiones administrativas y económicas del proceso de producción, del canal de distribución, del producto y, en ocasiones, del punto de venta al cual acudía el consumidor (Burkart, 2010, pp. 20-33; Hull, 2004, pp. 27-33; Sánchez, 2015, pp. 11-14).

En el caso del registro musical, este era un sector mucho más pequeño que pretendía recaudar los derechos de licencias, cuando se tocaban canciones en cualquier contexto. Además, verificaba que las ganancias se repartieran proporcionalmente entre los involucrados (Wikström, 2013, p. 425). En cuanto al sector de los conciertos, fungían como parte clave en los procesos de promoción y distribución de la música. El concierto como espacio de participación (Finnegan, 2003, pp. 1-6), favorecía el acercamiento a los intereses del público. Servían para crear, mantener o incrementar el vínculo entre la música, el intérprete y la audiencia; así como, para desplegar la red comercial de la industria que capitaliza la relación entre artista y su público (Hennion, 2002, pp. 299-305; Peterson, 1997, pp. 55-66).

En lo económico, la aparición del Internet reconfiguró las categorías de medición de ganancia y del volumen de ingresos. Acorde al reporte 2021 de la *International Federation of the Phonographic Industry* (IFPI), en 2001 solo existía la medición de dos modalidades de ingreso para la industria de la música grabada a nivel global: la venta física de álbumes y los derechos de

reproducción. El primero, representaba un ingreso de 23 mil millones de dólares. El segundo, solo representaba un ingreso de 0.6 mil millones de dólares, a nivel mundial. En cambio, 20 años después, con la aparición de las redes *peer-to-peer*, las nuevas modalidades de ingreso que se suman son: *streaming*, descargas y sincronización. En cuanto al volumen de ingresos, el informe de la IFPI (2021), señala que, para el año 2020, el total de ganancias de la música grabada a nivel mundial asciende a 21.5 mil millones de dólares. Dividido en 13.4 mil millones de dólares de ganancias en *streaming*; 4.2 mil millones de dólares por venta física de álbumes; 2.3 mil millones de dólares por derechos de reproducción; 1.2 mil millones de dólares por descargas; y, 0.4 mil millones de dólares por sincronización. A partir de 2001, se aprecia una caída estrepitosa del total de las ganancias por las ventas en formato físico, que va de los 23.000 millones de dólares a los 4.200 millones, en 2021. Mientras que, la suma de la modalidad *online* (*streaming*, descargas y sincronización) pasó de 0.4 mil millones de dólares en 2004 a 17.3 mil millones de dólares en 2020.

Conforme se fue consolidando este reacomodo global en la industria musical, también se empezaron a observar esos reajustes en el género del regional mexicano. Los cambios, apuntaban a un reacomodo de funciones y formas más baratas de producción, puesto que se buscaba ser económicamente rentables. El siguiente extracto de entrevista, narra esa reingeniería interna que vivieron las disqueras; así como, el posterior reacomodo administrativo que buscaba ser rentable:

Hoy día te estoy hablando que de todas esas disqueras quedan dos; como disqueras, que es Sony y Universal. Las cuales adquirieron en su momento a EMI, a Warner, a DISA, a Fonovisa-Univisión y, pues, empiezan a recortar al personal. Al dejar de ser un negocio, al dejar de tener un ingreso directamente por parte del disco, los músicos, los grupos, los cantantes, pues se quedan sin alguien que distribuya su música. Y en reacción a esto, lo que ellos hacen es que comienzan a formar oficinas de producción. La disquera deja de ser el instrumento que tenían ellos para acercarse a nosotros [la radio], y ellos lo que hacen es que, al igual que lo hicieron las disqueras, se empiezan a fusionar. Que juntan dos cosas: la promoción de sencillos, como funcionaban antes las disqueras; y el segundo, lo

que se llama ‘*booking*’, que es prácticamente la venta de fechas. Que al final de cuentas es lo que a ellos les interesa. Ellos te traen un tema promocional, ellos lo que quieren es que suene su tema para poder vender conciertos. Ese es su objetivo final, vender conciertos (Entrevistado 6, Comunicación Personal, 26 de febrero del 2020).

En este reacomodo de la industria, simultáneamente, aparece en escena el llamado movimiento alterado. Un subgénero del regional mexicano conformado por productores y artistas que, abiertamente, producían narcocorridos de alcance transnacional. En sus letras y canciones se recuperaban las problemáticas del conflicto entre el Estado mexicano y los cárteles del narcotráfico, al tiempo que movilizaba músicos, productores y artistas de Los Ángeles, California, Estados Unidos y Sinaloa, México. Los involucrados, tomaba como insumo de sus letras el recrudecimiento de la violencia. Entre el sexenio de Calderón Hinojosa (2006-2012) y Peña Nieto (2012-2018) hubo más de 170 mil civiles muertos, 100 mil desplazados, cerca de 30 mil desaparecidos, más de 122 cabecillas encarcelados o abatidos y una pérdida económica de más de 1.8 billones de pesos (Camhaji & García, 2016). Complementario a las temáticas de las canciones, el movimiento alterado supuso una serie de cambios en las dinámicas de producción, comercialización y volumen de venta de los narcocorridos que producía, distribuía y comercializaba a través de las plataformas digitales (Ben-Yehuda, 2008; Cobo, 2011, p. 29; González, 2016, pp. 91-93; Ramírez-Pimienta, 2013, pp. 307-313). Además, el mercado meta de estos narcocorridos, estaba orientado hacia una población juvenil situada a ambos lados de la frontera (Burgos 2012, pp. 1-2).

En sus albores, ese aumento de producción y consumo de narcocorridos que empezaba a robustecer al «movimiento alterado» se debía a cuatro factores. Primero, la maquinaria creativa de composición y producción musical de los narcocorridos recogía eventos y personajes del contexto de guerra abierta contra el narcotráfico por parte del Estado Mexicano. Lo anterior, trajo como consecuencia un giro en el estilo musical; tomando como base elementos de la música banda y nortea, la ejecución musical de ritmos y arreglos musicales se aceleró. Las letras, se volvieron descriptivas e hiper violentas (Ramírez,

2012, p. 203-210; Ramírez-Pimienta, 2013, p. 320-321; Karam, 2013, p. 28-30; Karam, 2018, p. 52).

Segundo, el cambio en el proceso de distribución y consumo de canciones en la industria musical favorecía el uso gratuito de nuevas plataformas digitales de distribución y consumo. En el caso del «movimiento alterado», esas plataformas digitales permitieron a los productores involucrar al mercado meta, como parte del proceso mismo de producción musical. Las plataformas, facilitaban una retroalimentación constante y rápida de las canciones y artistas que producían (Ramírez, 2012, p. 207; Ramírez-Pimienta, 2013, pp. 307-310). El mercado meta ya no se asumía como audiencia pasiva que esperaba la publicación de un producto masivo, sino que se volvió un cooperador activo del producto, que señalaba lo que quería consumir y lo que no. Es decir, se perfilaba como un prosumidor (Potra, 2017, p. 380). El siguiente extracto de entrevista visibiliza la retroalimentación entre productores y mercado meta:

Nosotros iniciamos en el tiempo de MySpace. Era una red social muy poderosa en ese tiempo y, entonces, subíamos las rolas y allí se sabía si iba a pegar o no. Era como YouTube. No era YouTube el importante en aquel tiempo; después lo fue y MySpace desapareció. Pero MySpace, ya ves que te creabas una página de un artista y allí subías los temas; y, funcionaba al cien para nosotros saber cuál era el tema que le gustaba a la gente. Era clave subirlo a MySpace y la gente ya nos decía: ‘¡órale!’. Se prendía poquito, se prendía la mecha y, entonces, ya íbamos con los demás medios de comunicación como la radio (Entrevistado 8, Comunicación Personal, 25 de septiembre del 2020).

Tercero, en México las políticas públicas de censura hacia los narcocorridos se recrudecieron. Las propuestas de ley apuntaban hacia una penalización por la interpretación, distribución y consumo de los narcocorridos en los espacios públicos. Por lo anterior, medios tradicionales de distribución como la radio y la televisión se mostraban reacios a publicar canciones hiper violentas, amparados en la regulación legal que les impedía lenguaje explícito o violento. Sin embargo, lo anterior no representó un problema para el consumo del «movimiento alterado». Las nuevas plataformas digitales se encontraban

— y continúan — fuera de la regulación legal; por lo que, el «movimiento alterado», aprovechó una vía libre de distribución y consumo gratuito fuera de la esfera legal. Más allá del uso de plataformas digitales, el narcocorrido, continuó circulando mediante la piratería (Burgos, 2016, pp. 15-16; Burgos et al., 2021, p. 67; Sin Embargo, 2013).

Cuarto, el «movimiento alterado» significó un quiebre generacional para una «población juvenil» de Sinaloa, México y California, Estados Unidos. Lo anterior, se debía a que las letras, los ritmos y los estilos, iban dirigidos hacia ese público meta, que se alejaban de una lógica «tradicional» de producción del corrido. Para estos jóvenes, el «movimiento alterado» fue una cuestión identitaria que, con moda y estilo, fue apropiado como parte de sus prácticas de socialización y convivencia; así, fue un catalizador o pretexto de la construcción de identidad colectiva de los jóvenes (Burgos, 2012, pp. 2-5; Valdez et al., 2023, p. 12).

Con base en los anteriores puntos, enmarcamos el origen del nacimiento del «movimiento alterado» a partir de la reconfiguración del modelo de negocio de la industria discográfica, que buscaba ser económicamente rentable. El objetivo de este artículo es describir el origen del «movimiento alterado» desde las tensiones y transformaciones que se dieron al interior de la industria discográfica. Para explicar este cambio, nos guiamos del tridente de conceptos interdependientes campo, *habitus* y capital, del sociólogo Pierre Bourdieu. Para lograrlo, partimos de entrevistas formales e informales realizadas a agentes de producción musical, tales como: managers, productores, músicos, compositores, programadores de venta, dueños de casas productoras, dueños de estudios de grabación, programadores de radio y televisión.³

³ Se realizaron 20 entrevistas de septiembre del 2019 a noviembre de 2020. Los encuentros fueron presenciales y virtuales. Cada entrevista duró un tiempo aproximado entre 20 minutos y una hora con 20 minutos. A cada persona que colaboró durante las entrevistas se les explicó que se trataba de una investigación con fines académicos. Además, que el contenido de las entrevistas se trataría de forma anónima y confidencial. En este sentido, el manejo de las entrevistas en el cuerpo del texto será: entrevistado uno, dos, tres...según sea el caso.

El nacimiento del «movimiento alterado» a partir del campo de producción musical

El concepto de campo es una herramienta mental que nos permite reconocer tres cosas: primero, ubicar las posiciones establecidas para cada agente que participa. Segundo, el conjunto de reglas y las habilidades que deben aprender esos agentes. Tercero, los límites y alcances de lo que pueden, o no, hacer al interior del campo (Grenfell et al., 2014, p. 67). Aterrizado al campo de producción musical, esos agentes que se identifican en el campo serían aquellos con habilidades, prácticas y conocimientos técnicos, administrativos y creativos de la música. Así como, aquellos que funcionen bajo el marco de las especificaciones del negocio de la música y del espectáculo. Y, aquellos que, con el pretexto de la música, mantienen relaciones interpersonales y de trabajo.

Complementario a estas características, para Bourdieu (1977), el concepto de campo es un símil de campo de fuerza que alinea o anima a los participantes a ser cierto tipo de jugador. El campo les «muestra» las barreras invisibles de lo que les permite tener o no tener y, hacer o no hacer, al interior del campo. Es a través de las prácticas, posiciones y relaciones de estos agentes que se moldea, contrae, delinea, expande y delimita las fronteras del campo de la industria musical, en general, y la etiqueta de regional mexicano, en específico.

De esta analogía de campo de juego y campo de fuerza, retomemos a los agentes y entendámoslos como un ente dotado de destreza y estrategia que tienen una naturaleza activa y creativa; y que, por lo tanto, pueden moverse dentro del campo (Grenfell et al., 2014, p. 49). Los agentes, tienen tres rasgos distintivos en sus prácticas al interior del campo: primero, no son autómatas ceñidos al juego y sus reglas. Segundo, con la inmersión en el campo, desarrollan un sentido práctico del mismo que les permite tener un dominio sobre las reglas explícitas y sus principios subyacentes. Además, adquieren un conocimiento profundo sobre los otros agentes que participan. Finalmente, tercero, el sentido práctico los dota de una capacidad generativa de juego (Bourdieu, 1977, pp. 214-216).

Combinadas las tres características anteriores, podemos describir a los agentes como jugadores dentro del campo que no solo «juegan el juego»,

sino que están tan empapados del campo, las estructuras, el que hacer de los otros jugadores y las reglas en el que se desenvuelven, que pueden generar. Es decir, pueden producir nuevas formas de juego sin que ello implique una transgresión a las reglas establecidas por el campo y los otros agentes. Son estas propiedades de los agentes que interiorizan una estructura de sistemas, prácticas, percepciones, nociones y entendimientos del campo, junto con el conocimiento de los otros agentes que participan y, el juego que juegan, lo que Bourdieu (1977), reconoce como *habitus*. El *habitus*, es un diálogo entre las prácticas específicas de los agentes y las estructuras que los contienen. *Habitus*, es una bisagra que se retroalimenta entre las estructuras y el agente (Grenfell et al., 2014, p. 53).

Con este concepto de campo y *habitus* en la mano, problematicemos el origen del «movimiento alterado» desde los agentes del campo de producción musical. El mote de «movimiento alterado» suele atribuírsele a los hermanos Omar y Adolfo Valenzuela; músicos y productores musicales sinaloenses radicados en Los Ángeles, California, Estados Unidos. Quienes, utilizaron este adjetivo de «alterado» como referencia al efecto que tienen los estupefacientes en las personas (Ramírez, 2012, p. 207; Ramírez-Pimienta, 2013, p. 305). En entrevista, han señalado que cuando apenas comenzaba el movimiento lo llamaban «enfermo». Este, era un modismo al que se referían en Sinaloa cuando les preguntaban a las personas «¿cómo estaban?», a lo que contestaban: «pura enfermedad». Refiriéndose al estilo de vida de que involucraba violencia, desveladas y drogas (Sin Embargo, 2013). No obstante, para los músicos que tocaban canciones del «movimiento alterado», sí existía una distinción entre cantar corridos «alterados» o «enfermos». El primero hacía referencia al vicio, desenfreno y la vida acelerada; el segundo, «lo enfermo», era en referencia a la descripción explícita, cruel y sin tapujos sobre la violencia narrada en los narcocorridos. Sirva de ejemplo el siguiente extracto de entrevista, de un músico:

Una canción arremangada [alterada], es una canción que habla de cervezas, de mujeres, de loquera, de mariguana, de perico [cocaína], etc. La canción enferma, es cuando habla de que levantaron [secuestraron], que lo descuartizaron, de que

la cabeza por aquí y otras partes por allá. Esa es la canción enferma (Entrevista a Músicos, citado en Burgos, 2019).

Allende a estas distinciones internas de los agentes, entre lo que entienden como «alterado» o «enfermo», los hermanos Valenzuela procuraron identificar características narrativas, musicales y de ejecución instrumental que pudieran etiquetar, con objetivos comercializables. Acorde a Ramírez-Pimienta (2013, p. 306), estos hermanos:

[...]han admitido en entrevistas que ellos no crearon el «movimiento alterado», pero que pudieron identificar y reconocer una serie de cambios en la melodía, la letra y el uso de instrumentos que tradicionalmente se asociaban a los narcocorridos, y decidieron bautizar esta nueva tendencia para posteriormente comercializarla.

Las anteriores declaraciones coinciden con el trabajo de campo, al respecto de reconocer un contexto de guerra, una reorganización del modelo de negocio y, la llegada de talento nuevo que buscaba abrirse las puertas en el mundo del regional mexicano. Citamos la experiencia de uno de los productores del «movimiento alterado»:

Yo en ese momento estaba grabando al Chapo de Sinaloa, Banda El Recodo, estaba grabando cosas como productor; pero al mismo tiempo, me tocaban la puerta al estudio. Me tocó la puerta Gerardo Ortiz, El Komander. Chavos que decían: ‘oye, soy compositor’. Así me decían. ‘Y, pues canto también, pero aquí están las rolas.’ Y entonces, empecé a ver un montón de corridos. Corridos, así de lo que se estaba viviendo en México. De la guerra que había en México. Y, empezó a suceder más seguido y más seguido; fue donde yo ya le tomé atención, dije: ‘ah cabrón, pues no creo que sea...’ nadie los pelaba a ellos, nadie. No había disquera para eso antes. Al contrario, así nadie los pelaba, ni una disquera. Y yo no era disquera en ese momento. Entonces yo vi algo, vi un gran talento. Obviamente, me sorprendió lo que me estaban mostrando, y yo decidí ponerle atención a eso. Sin ser una disquera, me convertí en una disquera para

poder darle una plataforma a todo ese talento que estaba menospreciado en ese momento (Entrevistado 8, Comunicación Personal, 25 de septiembre del 2020).

Según las declaraciones de sus creadores, el «movimiento alterado» no es específicamente un género musical o una compañía discográfica. Antes bien, es un concepto comercial que etiqueta un cierto estilo de música que se caracteriza por una progresión de música más rápida que el corrido tradicional, y que tiene letras explícitas (Karam, 2018, p. 56). Este concepto comercial llegó a agrupar a una docena de grupos y solistas, entre los que destacan a Alfredo Ríos «El Komander», Buknas de Culiacán, Buchones de Culiacán, Gerardo Ortiz, Los Buitres, Larry Hernández, Noel Torres, Óscar García, Los Primos, Erik Estrada y El RM. Sin embargo, acorde a (Burgos et al., 2021) el mote no solo tiene que ver con buscar una etiqueta comercial. Antes bien, en el plano cultural, se reapropia un estigma social por parte de los músicos, productores y artistas, en el que subvierte aquello que los estigmatiza para convertirlo en un emblema, en una marca. En este caso, la etiqueta comercial del «movimiento alterado».

Este concepto comercial y emblema del regional mexicano, tiene la característica de no solo centrarse en la producción de narcocorridos con letras hiper-violentas y descriptivas, así como de una nueva progresión musical acelerada, sino que se desdobra en una variedad de otros nuevos productos que generan sinergia. Esos productos, abarcan videos musicales, películas, fotografías, ropa y nuevas vías digitales de distribución y consumo. La producción musical del narcocorrido se acompaña de otros productos complementarios a las canciones que responde a nuevas lógicas de consumo. El narcocorrido, como producto estrella o emblema del «movimiento alterado», se cuerpea de los demás accesorios que también dejan una derrama económica (González, 2016, p. 91). Una visibilización de esa red económica, son los reconocimientos que han recibido las agrupaciones del «movimiento alterado» con los premios Grammy, Premios Lo Nuestro, Billboard y la Asociación de Compositores (Sin Embargo, 2013). Además, del interés de empresas cinematográficas como John Solís Film por producir películas de historias asociadas a los narcocorridos, tales como: «24 horas para morir», «El Taquicardio», y «Comando Negro» (Fregoso, 2016).

Sin dejar de lado las definiciones genéricas de los agentes específicos que participaron en la creación del «movimiento alterado» y de las características musicales atribuibles al mismo, conviene ejemplificar el accionar de los agentes, a través del crisol de los conceptos de campo y *habitus*, con el siguiente extracto de entrevista de un productor musical:

Entrevistador: *Pero entonces, nació de estas nociones que tú tenías que decías: ‘esta raza no tiene espacio en el mercado’. Y creaste una plataforma, y en ese sentido «movimiento alterado» se volvió como ...*

Tal cual, eso fue *brother*. Tal cual. Yo no hice nada del otro mundo. Ni disquera era como te digo. Entonces, dije yo, ya trabajaba con las disqueras, ya sabía cómo funcionaban las disqueras, pero yo estaba muy ocupado produciéndoles sus artistas que les dejaban billetitos, pues. Pero se sentía que necesitaban un cambio generacional de artistas nuevos, pues. Se sentía el cambio. [...] Nosotros, fíjate, bien raro, desde que llegaron con los temas, sin nada, así nomás... es que tu sientes que hay algo. Yo sentía algo, y sentíamos los dos. Sentíamos: ‘esta madre está diferente’. Pero, obviamente, no era algo que iban a querer grabar las bandas que pegaban en ese momento. Yo sabía que nadie iba a grabar a nadie de ellos. Y, yo antes de presentarlos a ellos, llegue a presentar el tema. Yo interesado en mover cosas nuevas con los artistas nuevos, y no. Ni me pelaron. Entonces, lo platicamos mi hermano y yo y dijimos: ‘vamos a entrarle, ¿cómo ves?’. Agarramos un espacio en la convención y le invertimos dinero en esa convención, porque son caras; bueno, eran caras en ese momento. Y les dijimos a los... eran como diez cabrones: Noel Torres, Gerardo Ortiz, El Komander, todos esos. Todo ese bolón. Y también Regulo Caro, a todos esos los sacamos en esa convención (Entrevistado 8, Comunicación Personal, 25 de septiembre 2020).

El agente reconoce que ya trabajaba con las disqueras desde hacía ya varios años; digamos, conocía los contornos del campo. Incluso, al ya experimentar el éxito económico dentro del campo de producción, se infiere que tenía muy claras las prácticas hacia el interior de este, es decir, el *habitus*. Del mismo modo, conocía a los demás agentes del campo de juego que participan en el ensamblaje de la producción musical como para continuar con las fórmulas

de éxito. En otras palabras, el agente entrevistado encarna y es el contenedor andando del *habitus* de la industria musical en su sección del regional mexicano. Sin embargo, no es solo esta aplicación del concepto de *habitus* lo que hace que tenga un valor específico el extracto de entrevista, sino que son sus tres características de agente — el no ser autómatas, su sentido práctico y su capacidad de crear — las que revelan la posibilidad del nacimiento del «movimiento alterado». Es decir, el hecho de recibir material nuevo para producir y ver el rechazo de los agentes ya establecidos en el campo, así como el interés o asombro que él como agente mantenía respecto al nuevo material, resultan ser los incentivos suficientes que activan y ponen de relieve al agente, en el campo, con sus tres características de *habitus* encarnadas. El agente «sentía el cambio». La tensión y el rechazo entre los agentes de un campo de producción respecto a un «objeto nuevo», así como el sentido práctico desarrollado por el agente, junto a su no ser autómatas dentro de un campo de producción, fue lo que llevó a ese agente a un sentido generativo y productivo del juego; y, a la postre, lo que permitió el nacimiento del «movimiento alterado».

Ahora bien, abrir un espacio en el campo y generar un objeto nuevo en el paisaje de producción musical, generó conflictos y tensiones entre los agentes. Además, asoció al corrido alterado con toda gama de descréditos. El corrido alterado es el objeto que representa la pugna entre los agentes, pero no es en sí mismo el objeto de la disputa. Antes bien, este rechazo o desacuerdo inaugural entre los agentes consolidados versus la propuesta de juego de los agentes por el nuevo producto, revela dos consecuencias subyacentes: una tensión por la alteración y reacomodo de las posiciones de poder de los agentes hacia el interior del campo de producción musical del regional mexicano; y, el regulador interno de esa tensión intestinal, resulta ser el capital económico.

Respecto del primer punto de tensión, el nacimiento y posterior éxito económico del «movimiento alterado», resultó en una especie de trastoque a los agentes que ocupaban posiciones de poder dentro del campo de producción musical. Esto porque, a la postre, se tradujo en un cambio del flujo del capital económico que derivó en la reducción de su capacidad para dictar/delimitar el universo de posibilidades de lo que se podía, y no podía producir. A esta relación entre la posición de poder de un agente y el discurso colectivo que

dicta sobre el estado general que deben tener las cosas, el sociólogo francés lo llama ortodoxia (Bourdieu, 1977, pp. 165-168). Este potencial universo de posibilidades dentro de un campo laboral se da por sentado y se percibe como una base inamovible de los agentes, porque apunta a una consciencia colectiva sobre cómo deberían ser las cosas (Grenfell et al., 2014, pp. 119-120). Anclado al «movimiento alterado», pareciera que existía un estado de inocencia inicial del campo de producción, de los agentes y del rol que ocupan; cuando en realidad, éste era dictado por los agentes de poder en el campo, entiéndase, las grandes compañías. El «movimiento alterado» representa la suma de variantes no elegidas y desechadas por la ortodoxia del campo del regional mexicano que, al materializarse, amenaza ese discurso y esas prácticas de orden establecido por la ortodoxia. Sirva de ejemplo de este trastoque, el siguiente extracto de entrevista:

Había una convención y los presenté en la convención a todos los cabrones. Y eso fue... todos los viejos lobos que traían a los grandes se rieron, fíjate. Porque llegaron estos vatos en la convención e hicieron su *show*. Hicimos un *show*. Y muchos me dijeron: ‘loco, ¿qué estás haciendo?’ y la madre. Porque nosotros como productores, tenemos un lugar importante en la industria, nos respetan todos porque somos... hemos hecho buen trabajo para muchos: Jenny Rivera... discos de los más vendidos (Entrevistado 8, Comunicación Personal, 25 de septiembre 2020).

Esta disonancia inaugural que generó el «movimiento alterado» se puede ver cristalizada en cuatro grandes temas que reflejan las tensiones, aún vigentes, entre los agentes dentro del campo de producción musical: primero, la tenue minimización de personajes que participan o crearon el «movimiento alterado»; segundo, la minimización de las características musicales del corrido alterado; tercero, la definición de lo que es el «movimiento alterado»; y, cuarto, el encono por la tergiversación entre lo que consideran el corrido tradicional, versus el corrido alterado. Evidenciamos, pues, la que consideramos es la más evidente: la tenue minimización de personajes que participan o crearon el «movimiento alterado». Durante las entrevistas, parece que los agentes no tienen muy claro

fechas, personajes, momentos o lugares. Tal y como lo ejemplifica el siguiente extracto:

Bueno ese, «movimiento alterado» empezó allá en Estados Unidos, creo. Por allá en el... 2009, 2008, por ahí. Este, pues, el «movimiento alterado», tal cual como la palabra lo dice, eran corridos que hablaban... pues de cosas muy fuertes. Tanto del narco o muertes. Hay que decir, también... pero a la gente le gustó, le gustó ese tipo de canciones y se pusieron mucho de moda, pero siento que ya bajó eso, siento que ya no es tanto (Entrevistado 4, Comunicación Personal, 11 de febrero 2020).

Incluso, también de forma genérica y común solo identifican a los cantantes emblemas del «movimiento alterado», tal y como lo evidencia el extracto de entrevista:

Sí, todo empezó mucho con el Gerardo Ortiz. Él empezó a cambiar mucho ese pedo, wey. Es nomás el corrido más alterado, otros acordes, esas ondas. Yo creo también, era más lo que cantaban que estaba alterado... (Entrevistado 1, Comunicación Personal, 29 junio 2019).

Respecto al segundo punto que cristaliza la pugna entre los agentes del campo, conviene remarcar que las características musicales de este tipo de narcocorridos apuntan al aumento en la velocidad de la canción en donde los compases, tiempos y puentes musicales son más rápidos (Karam, 2018). Además, en cuanto a las letras se refiere, la alteración se evidencia en letras explícitas a la hora de narrar pasajes, escenas o personajes. Acorde a Karam (2013), las letras de las canciones están plagadas de palabras o frases como «degüellan», «levantón», «mochaban cabezas», «sanguinarios», «cocinaban cuerpos», «locos» y similares. El campo semántico de las canciones no solo apunta a una descripción gráfica y violenta, sino que también «identifica y describe los estados de ánimo de los personajes que protagonizan el narcocorrido y se detallan las reacciones corporales, mentales o emocionales que la droga provoca» (Karam, 2013, p. 26). Sin embargo, aunque existen esta y otras

aproximaciones respecto a las características musicales que tienen los corridos del «movimiento alterado», en contraste, las aproximaciones o definiciones que otorgan los agentes en el campo de producción, no revelan grandes cambios al respecto de las características musicales descritas. Tal y como lo explica un gerente de estudio:

Entrevistador: *Oye y musicalmente hablando, ¿tienen alguna característica estos corridos o este «movimiento alterado»?*

Pues... hablar de narcotráfico. (risas) Más que nada.

Entrevistador: *sí, pero ¿musicalmente no hay ninguna diferencia?*

¿Musicalmente?... Ehm, pues no. Hay corridos de grupos norteros que son muy buenos grupos, incluso que tienen buenos músicos, graban en buenos estudios. Y hay otros grupos muy malos como músicos, graban en un mal estudio, pero al final de cuenta van dirigidos a lo mismo, a hablar de narcotráfico (Entrevistado 4, Comunicación Personal, 11 de febrero de 2020).

Incluso, en el siguiente ejemplo hay una minimización respecto al tema de las características musicales, señalando que lo único musicalmente importante es que hubo un público que consumió las canciones:

Entrevistador: *¿Cuáles son sus características musicales? ¿Cuáles son sus características de su producción musical?*

Base, armonía y melodía. Y en este caso, pues se vende, le gusta a la gente. La música cambió, eso es corridos progresivos. Se juntó los temas de los corridos con las letras alteradas con otro tipo de arreglos musicales. No te puedo decir que se innovó porque no inventaron instrumentos. Se agrega tuba o tololoche y en las temáticas de las letras alguien se fijó que las letras alteran a las personas (Entrevistado 3, Comunicación Personal, 10 de febrero de 2020).

Esta minimización al respecto de hablar sobre el narcotráfico en las letras de las canciones, está descolocada. Acorde a Burgos (2016), las narrativas musicales no llegan a una población vacía de sentido. Es decir, el narcocorrido no habría tenido ningún impacto si en el contexto en que circuló no hubiera

referencias directas al conflicto. Al respecto, Yeh (2015), complementa que la recepción de los narcocorridos depende de una arraigada ideología colectiva del rumor y, que el vehículo de ese imaginario colectivo, son los corridos.

Ahora bien, del mismo modo en que existe una minimización respecto a las características musicales, lo mismo sucede para la definición sobre qué es el «movimiento alterado». Las definiciones que otorgan los agentes mantienen la tensión que se esconde detrás del objeto del narcocorrido. Tal y como lo ejemplifica el siguiente extracto de entrevista, de un gerente de producción:

Entrevistador: *¿Qué es el «movimiento alterado» o los corridos progresivos?*

No existe, no funciona así. Hubo un desafortunado intrépido que le puso el nombre a ese tipo de corridos, pero eso ya pasó. Una cosa es un corrido que cuenta una hazaña y otra cosa es generar terror o pánico contra la sociedad. Es incorrecto. Ningún músico en su sano juicio lo apoya. Esos no son los verdaderos corridos y no los descuartizados. Desafortunadamente llegó a venderse. Nadie apoya, ya pasó. Tuvo su ciclo de consumo (Entrevistado 3, Comunicación Personal, 10 de febrero 2020).

Lo que es necesario resaltar aquí, y que es el cuarto ejemplo de las tensiones vivas entre los agentes de un campo, es el quiebre y diferenciación respecto a lo que es el corrido tradicional versus los corridos progresivos. Aunque los dos están enfocados a contar hazañas y escenas de personajes asociados con actividades criminales, se tacha al corrido alterado como narcoterrorismo, como un mal que genera pánico en la sociedad. No solo eso, tal parece que de parte de los agentes existe una reticencia explícita a grabarlos:

Los músicos dicen: «no me gusta tocar eso». Es basura. Es más, no es basura, porque esa se recicla. Esa es basura radioactiva y me estoy quedando corto. Ya no se graba. Porque ya no se consume. [...] En el fondo ellos están avergonzados, porque en el fondo no hay un músico que esté apoyando. Les fue muy lucrativo, pero están avergonzados. No me puedo sentir orgulloso de decir: «grabo corridos progresivos». Es pornografía musical y me quedo corto (Entrevistado 3, Comunicación Personal, 10 de febrero 2020).

Ahora bien, aunque se muestra un evidente disgusto por modificar el corrido tradicional y tergiversarlo en el corrido alterado, recuperemos este hilo económico. El «movimiento alterado» fue un negocio lucrativo que movilizó la industria musical, en el género del regional mexicano, cuando la industria misma sufría una reingeniería hacia el interior; sin embargo, la tensión y disyuntiva siguen siendo evidentes para los agentes:

Conozco a las personas, son personas muy inteligentes, que saben que el mercado cambia y cuando vieron un cambio, lo probaron y jaló. Todo lícito, porque sorprendieron. La violencia todo el tiempo ha existido, la naturaleza es violenta. Tan culpables esas personas que sacaron esta «violencia nueva» como la gente que la consumió. No estoy criminalizando, porque cualquier cosa es droga, una serie, un cigarro. Todo depende de qué es legal (Entrevistado 3, Comunicación Personal, 10 de febrero 2020).

El segundo aspecto de las tensiones entre los agentes por el reacomodo del campo es el capital económico. Este, actúa como un regulador del disgusto entre los agentes. Acorde a Grenfell et al., (2014, p. 102), el capital en un sentido amplio «son los sistemas o circuitos de intercambio que se establecen en el interior de un campo y que transforman distintos activos para su canje por otros activos». Es decir, el capital es aquello que resulta ser tan valioso dentro del campo que los agentes se pelean por su control o captura. Esto último porque, tener cierta inferencia sobre el capital hace que los agentes se posicionen o influyan en las instituciones que se crean alrededor del mismo. Ahora bien, el capital económico para Bourdieu es el intercambio mercantil e instrumental, que resulta ser solo un medio para un fin. Tal como el intercambio de un salario por un servicio o producto. Es una operación pragmática y sencilla de trueque, que intercambia un elemento por otro (Bourdieu et al., 2000, pp.17-41). Sin embargo, es este intercambio el que regula una relación entre los agentes dentro del campo del regional mexicano. Esa reticencia que emana en los anteriores ejemplos de las entrevistas contra lo que sea que represente al «movimiento alterado», se normaliza cuando el capital económico se desparrama a lo largo de los agentes que forman parte del engranaje de producción musical. Sirva de

ejemplo de ese disciplinamiento que da el capital económico entre los agentes del campo, el siguiente extracto de entrevista de un productor:

Pues cuando empezaron a ver todo lleno, y *sold out*, y eso. Yo de verdad que, fue tanto el auge, que yo dejé de producir un montón de artistas porque ya no tenía el tiempo. Dejé de producir un montón de artistas que en su momento yo hacía y que disfrutaba, pero yo sentía que había llegado un límite la onda de la producción. Y ya después, me di cuenta que todos estaban imitando el tipo de arreglos que nosotros llegamos a hacer. Agarraron otros morros que empezaron a hacerlo de forma muy parecida (Entrevistado 8, Comunicación Personal, 25 de septiembre 2020).

Finalmente, aunado a esta tensión intestina que se suaviza con la intervención económica entre los agentes, conviene también asentar que parte de los valles y las crestas del conflicto se evidencian cuando los agentes se refieren al corrido alterado como una especie de moda musical dentro del género del corrido:

Entrevistador: *¿Sientes que ya se le acabó ciclo?*

Sí ya. Ya tiene rato que bajó todo eso. Los corridos no, los corridos siguen, pero cambiaron. Sí cambiaron un poco más eso. Pos sí es como te explico, la compañía es lo que producen, vieron que funcionó, venden, ganan dinero, pues hay que seguirlo haciendo, ¿no? Entonces, pero, obviamente todo se acaba, todo se va a acabar y llegan nuevas ideas, nuevos ritmos, nuevas letras, y vuelva a pegar otra cosa, y así va (Entrevistado 4, Comunicación Personal, 11 de febrero de 2020).

En el fragmento anterior, sobresale que cada cierto ciclo el agente puede beneficiarse, dependiendo del lugar que ocupan en la red de producción musical. Es la percepción de entrada o salida de capital económico que tienen los agentes a lo largo de la red de producción musical, lo que permite hablar de una contracción o expansión del conflicto entre los agentes del campo. A mayor dinero, menor reticencia hacia el «movimiento alterado». A menor dinero, mayor reticencia hacia el «movimiento alterado».

Conclusiones

Dentro del proceso de cambio y reacomodo de la industria musical, la etiqueta del «movimiento alterado» emerge como la materialización de las opciones ignoradas por los agentes consolidados en el campo de producción musical. El «movimiento alterado» fue la opción económicamente rentable, en un momento en el que la industria musical estaba en crisis y que buscaba resarcir las pérdidas económicas. «Movimiento alterado» significó la recuperación de una sección de la industria musical en plena reingeniería; su vehículo, fueron los corridos alterados.

Las figuras inaugurales del «movimiento alterado» posibilitan su nacimiento a partir del sistema de producción musical establecido. Sin embargo, al desmarcarse de ese sistema ortodoxo de producción, visualizaron en el corrido alterado la oportunidad de colocar en el mercado meta un producto nuevo que consideraban podía tener un éxito económico.

Esa música nueva se producía con el talento de jóvenes músicos, principalmente sinaloenses, identificados como virtuosos por los agentes inaugurales. Estos, a su vez fungían como productores y casa productora de los artistas que se identificarían con el «movimiento alterado». Tanto los agentes inaugurales como los artistas que se vincularon con el «movimiento alterado» conocían el sistema de producción musical, y no tenían que simular los elementos asociados a la narcocultura. La música era producida en Los Ángeles, California, Estados Unidos. Dirigida, básicamente, a una población joven, mexicana y migrante; y, para una población mexicana, situada en el pacífico del territorio mexicano. Parte del éxito de esta música nueva se construyó, en términos de capitalización económica, sobre los eventos violentos que fueron transformados en un consumo cultural.

El «movimiento alterado» trajo consigo un cambio en los procesos de producción musical, asociados a las economías flexibles (Harvey, 1990, pp.170-171). Esos procesos de producción tuvieron la característica de ser fraccionados y financiados en cada sección del proceso de producción del narcocorrido. Igualmente, por las redes virtuales, aparecieron economías de creación, distribución y venta en plataformas digitales. A través de estas últimas,

los productores y agrupaciones recibieron una retroalimentación constante por parte del mercado meta; lo que eventualmente derivó en la compactación de los procesos de producción musical y consumo. La demanda formó parte del proceso mismo de producción, al momento de ensamblar el producto. Además, estos procesos de creación musical y de venta virtual, fueron especulativos, es decir, se generó una demanda sin necesidad de tener una canción lista, antes de anunciar ventas al público.

Asimismo, los contratos laborales se volvieron cambiantes y maleables porque dependieron de las crestas y valles de demanda del producto mismo. Se erosionó la producción, distribución y comercialización musical lineal y exclusiva de los narcocorridos, centralizados en grupos artísticos o discográficas. Además, en aras de ser redituables, a las casas productoras, artistas, compositores y productores ya no solo les interesó la sola producción de corridos, sino que, cada vez más, se mostraron interesados por una amplia variedad de otros productos culturales, como lo pueden ser películas, ropa, videos y nuevas formas de monetización del producto. La producción musical del corrido fue sufriendo un cambio paulatino en su dinámica de producción, que se caracterizó por estar sujeto a estas nuevas lógicas de comercialización, difusión y consumo.

Otros cambios del modelo de negocio y de las nuevas prácticas de producción musical fueron evidentes. En cuanto a la financiación e inversión del proceso de producción musical, las empresas buscaron capitalizar las producciones a través de fusiones con otras casas productoras o con la participación económica de los mismos artistas. En el caso de los acuerdos laborales, las casas productoras eliminaron los contratos de exclusividad de sus grandes estrellas puesto que era imposible pagarlos. Además, optaron por subcontratar servicios de producción, grabación, publicidad y mercadotecnia que, anterior a la aparición de internet, ellos mismos controlaban en el interior de la empresa.

Finalmente, las productoras se lanzaron a la búsqueda de nuevos talentos que fueran más baratos en comparación con las grandes estrellas, buscando que fueran económicamente rentables. En el caso del regional mexicano, esos artistas y productores económicamente beneficiosos resultaron ser los pertenecientes al «movimiento alterado».

Los anteriores cambios y reajustes de los procesos económicos-administrativos al interior de las empresas productoras no solo fueron un intento por reencontrar el objeto, la dinámica o los artistas sobre los cuales se busca asentar la salud económica del modelo de negocio de la industria musical, sino que, esos reajustes y nuevas prácticas develan el trasfondo de una lógica de producción que cambió y que cortó transversalmente a toda la industria, sin importar el género musical. Esos reajustes y nuevas prácticas posibilitaron y materializaron el nacimiento del «movimiento alterado».

Referencias

Bibliografía

- Arango Archila, F. (2016). El impacto de la tecnología digital en la industria discográfica. *Dixit*, 24. <https://doi-org.udlap.idm.oclc.org/10.22235/d.v0i24.1168>.
- Bennett, T., Frith, S. Grossberg, L., Shepherd, J. & Turner, G. (1993). *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*. Routledge.
- Ben-Yehuda, A. (2008). A Crowd of Corridos. *Billboard*, 120(21), p. 22.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. Nice, R. & Wacquant, L. (2000). Making the economic habitus: Algerian workers revisited. *Ethnography*, 1(1), pp. 17–41.
- Burgos Dávila, C. (2012). Las letras del narcotráfico a ritmo norteño. Jóvenes compositores de narcocorridos. *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, 1(4).
- Burgos Dávila, C. (2016). «¡Que truene la tambora y que suene el acordeón!»: Composición, difusión y consumo juvenil de narcocorridos en Sinaloa. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (20), pp.1-24. <https://www.re-dalyc.org/articulo.oa?id=82252822010>.
- Burgos, C. (25 de abril de 2019). *Perspectivas metodológicas para el estudio de la narcocultura en Sinaloa. Una reflexión etnográfica*. Conferencia Magistral impartida en Seminario permanente interinstitucional repensar la etnografía: reflexiones epistemológicas y metodológicas sobre el trabajo de campo. [Discurso Principal] Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología (CIESAS-Golfo), Xalapa, Veracruz, México.
- Burgos Dávila, C., Simonett, H., & Moreno Candil, D. (2021). *La censura al narcocorrido en México: análisis etnográfico de la controversia*. Economías de la Música norteña. José Juan Olvera Garduño, (Coord). Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Burkart, P. (2010). *Music and Cyberliberties*. Wesleyan University Press.

- Camhaji, E. & García, J. (2016). Año 11 de la Guerra contra el Narco. *Periódico El País. Página Web*. <https://elpais.com/especiales/2016/guerra-narcotrafico-mexico/Página>
- Cobo, L. (2011). The New Narcocorridos. *Billboard*, 123(6), pp. 29–30.
- Finnegan, R. (2003). Música y participación. *Revista Transcultural de Música*, 7, pp. 1-6.
- Fregoso, J. (2016). «Movimiento Alterado», la increíble moda cultural que glorifica a los cárteles de la droga en México. *Página Web INFOABE*. <https://www.infobae.com/america/america-latina/2016/12/25/movimiento-alterado-la-increible-moda-cultural-que-glorifica-a-los-carteles-de-la-droga-en-mexico/>.
- González Sánchez, I. (2016). Between censorship and business: the industry of narcocorrido and the new Mexican regional music. *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, 4(1). <https://doi-org.udlap.idm.oclc.org/10.17502/mrcs.v4i1.107>.
- Grenfell, M.J. (Coord.), (2014). *Pierre Bourdieu: Key Concepts.*: Vol. 2nd ed. Routledge.
- Hall, S. (1999). Encoding, Decoding. *The Cultural Studies Reader*, 2nd ed., edited by Simon During, Routledge, pp. 507-517.
- Harvey, D. (1990). *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Argentina: Amorrortu editores.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Hull, G.P. (2004). *The Recording Industry (2 ed.)*. Routledge New York & London Editorial.
- International Federation of the Phonographic Industry. (2021). *Global Music Report 2021*. IFPI. <https://www.ifpi.org/>.
- Karam Cárdenas, T. (2018). Los sonidos de la narcocultura. Exploración a propósito de la expresión musical. *Anuario De Investigación De La Comunicación CONEICC*, (XXV), pp. 50-60. <https://doi.org/10.38056/2018aicXXV43>.
- Karam Cárdenas, T. (2013). Mecanismos discursivos en los corridos mexicanos de presentación del «Movimiento Alterado» / Discursive Mechanisms in

- Mexican «Corridos». *Anagramas -Rumbos y Sentidos de La Comunicación-*, 12(23), pp. 21–41.
- Mendoza Woodman, J. (2018). Los cambios en la industria de la música y el rol de las sociedades de gestión colectiva. 360, 3. <https://doi-org.udlap.idm.oclc.org/10.18800/360gestion.201803.005>.
- Negus, K. (1999). *Music genres and corporate cultures*. Routledge.
- Peterson, P. (1997). *Creating country music. Fabricating authenticity*. United States of America: Chicago University Press.
- Potra, S. (2017). What Defines a Prosumer? An Insight in Participative Consumer Behaviour. *Proceedings of the International Conference on Management, Leadership & Governance*, pp. 380–385.
- Ramírez-Pimienta, J. (2013). De torturaciones, balas y explosiones: Narcocultura, movimiento alterado e hiperrealismo en el sexenio de Felipe Calderón. *Contracorriente: Revista De Historia Social Y Literatura En América Latina*, 2013. 10(3), pp. 302-334.
- Ramírez Paredes, J. R. (2012). Huellas musicales de la violencia: el «movimiento alterado» en México / Musical Traces of Violence: The «Altered Movement» in Mexico. *Sociológica (México)*, 27(77), pp. 181–233.
- Reguillo, R. (2012). Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a Youtube y viceversa. *Comunicación y Sociedad (0188-252X)*, 18, pp. 135–171.
- Montoya Arias, L., Rodríguez Benítez, R., & Fernández, J. (2012). Arraigo Histórico del Narcocorrido en Culiacán Arraigo Histórico del Narcocorrido en Culiacán. *Acta Universitaria*, 19(1), pp. 40–50.
- Sánchez Lorenzo, J.J. (2015). *Análisis de la evolución de industria de la música. Impacto de iTunes en su transformación*. Madrid: Universidad Pontificia de Madrid.
- Simonett, H. & Burgos Dávila, C. (2016). Mexican Pointy Boots and the Tribal Scene: Global Appropriations of Local Cultural Practices in the Virtual Age. *Transatlantica*, 1. <https://doi.org/udlap.idm.oclc.org/10.4000/transatlantica.7596>.

- Sin Embargo. (2013). Movimiento Alterado: las polémicas «Canciones Enfermas» y la violencia como negocio. *Sin embargo.mx*. <http://www.sinembargo.mx/08-01-2013/483513>.
- Valdez Bátiz, J. E., Esparza Bernal, V. H., & Burgos Dávila, C. J. (2023). Narrativas juveniles sobre el narcotráfico en Sinaloa: ingreso, riesgos y planes a futuro. *Frontera Norte*, 35. <https://doi.org/10.33679/rfn.v1i1.2306>
- Wikström, P., & BBVA (2013). *La industria musical en una era de distribución digital*. In BBVA (Ed.), 19 ensayos clave acerca de cómo Internet está cambiando nuestras vidas, pp. 423-467.
- Yeh, R. (2015). «La calle es un río»: el público de los (narco) corridos como «el pueblo» / «The Street Is a River»: The (Narco)corrido Public as «el Pueblo». *Revista Colombiana de Antropología*, 51(1), pp. 79-107.