

# MÚSICA DE *NARCOS*

## ESTEREOTIPOS DE «LO LATINOAMERICANO»

*NARCO'S MUSIC*  
STEREOTYPES OF «THE LATIN AMERICAN»

MARIANO FERRARI

[marianoferrari07@gmail.com](mailto:marianoferrari07@gmail.com)

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte  
Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes  
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

### Resumen

Las series se han convertido en uno de los formatos audiovisuales más populares de nuestros tiempos y la música —que forma parte de ellas— en un lenguaje que aporta desde lo simbólico como elemento narrativo y comunicacional fundamental. Este artículo propone un análisis en torno a la relación entre los elementos musicales, sonoros y semánticos de la música de la serie estadounidense *Narcos* y la reproducción de estereotipos socioculturales vinculados al imaginario cultural de *lo latinoamericano*.

### Palabras clave

Estereotipo; música; serie; Latinoamérica; imaginario cultural

### Abstract

Series have become one of the most popular audiovisual formats of our times and music, which forms part of them, has become a language that operates from the symbolic as a fundamental narrative and communicative element. This article proposes an analysis around the relationship between musical, sound and semantic elements of music of the American series *Narcos* and the reproduction of sociocultural stereotypes linked to *the Latin American*.

### Keywords

Stereotype; music; series; Latin America; cultural imaginary

Recibido: 21/3/2020 | Aceptado: 14/6/2020



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Este artículo tiene como objetivo reflexionar en torno a cómo opera la música desde un punto de vista comunicacional, sociocultural y político en el contenido de una ficción audiovisual a partir de un ejemplo en particular: la serie estadounidense *Narcos* (Padilha, 2015-2017). Para eso, realizamos un análisis introductorio basado en la relación entre los elementos musicales, sonoros y semánticos de la música de la serie en cuestión, y la reproducción de estereotipos socioculturales vinculados a «lo latinoamericano».

A la hora de reflexionar sobre una producción audiovisual de ficción, partimos, por lo general, de nuestra interpretación subjetiva del resultado de un montón de elementos que constituyen la obra. Es decir, la observamos como un todo sin detenernos, quizás, en la construcción de esa totalidad. Si nos centramos, por el contrario, en esto último, podemos ver que en tan solo una escena de una serie o de una película existe una gran cantidad de elementos narrativos y comunicacionales que operan —a través de diversos lenguajes— en el mensaje que los/as realizadores/as intentan transmitirnos. Algunos de estos elementos apelan a la literalidad y otros operan desde lo simbólico. La música es uno de estos elementos, que actúa —según Federico Jusid— como un personaje más que cuando hace su aparición interviene «hablando de una manera subrepticia directamente al inconsciente o al corazón del espectador» (Jusid en UNIR. La Universidad en Internet, 2011, 00:04:11).

A diferencia de lo que sucede con la música que solo se oye, cuando trabajamos con la música de una obra audiovisual, tenemos la posibilidad de realizar un análisis no solo de los elementos sonoros, musicales y semánticos de esa pieza en particular, sino también en torno a la relación que se produce entre la música y todas —y cada una— de las demás dimensiones del lenguaje audiovisual. De esta forma, una melodía no es solo una melodía cuando funciona como *leitmotiv*<sup>1</sup> de un personaje y un golpe de tambor tampoco es solo un golpe de tambor cuando aparece sincronizado con una acción de este u otro personaje. Los lenguajes se entremezclan y el resultado se complejiza. A su vez, cuando se trata de música popular, aparecen otras cuestiones que condicionan nuestra interpretación, como por ejemplo el género musical con el cual esos elementos que analizamos se encuentran vinculados y todo lo que constituye a ese género más allá de la música. Es decir, se presentan factores históricos, políticos, socioculturales y contextuales que también influyen en el análisis de la relación que se establece entre la música y otros elementos de la obra audiovisual. Sucede que, en estos casos, «las condiciones sociales que rodean a la música juegan un papel fundamental a la hora de valorar la catalogación que se hace de algunas piezas» (Santamaría Delgado, 2005, p. 2).

De esta forma, los/as compositores/as que trabajan su música de manera funcional en el campo audiovisual de ficción utilizan, en reiteradas ocasiones, determinados clichés, que han llegado a establecer códigos comunes entre los/las realizadores/as y los/as espectadores/as. A veces estos clichés están basados en emociones comunes que trascienden códigos culturales particulares, como por ejemplo la vinculación entre sonidos graves y de gran intensidad con

escenas de suspenso; pero otras veces, estos están directamente relacionados con construcciones sociales y culturales. En este último caso, más que un uso del cliché, podríamos hablar de la reproducción de un estereotipo. De esa manera, resulta común que, a la hora de escribir una música para una producción audiovisual, los/as compositores/as tomen como punto de partida determinados estereotipos que, entre otras cosas, les permiten reforzar la verosimilitud de la historia que se está contando. Por nombrar algunos ejemplos vinculados a nuestro país, seguramente la serie *Tumberos* (Brewda y otros, 2002) no sería la misma si en vez de estar musicalizada —en su mayoría— por canciones de cumbia villera, estuviese musicalizada por temas de *jazz*; ni la música de presentación elegida para la serie *Los Simuladores* (Rago y otros, 2002) reflejaría el escenario urbano porteño de la manera que lo hace, contextualizando al/a la espectador/a y también a esos cuatro personajes vestidos con sobretodo gris que caminan bajo la lluvia durante la apertura de la serie, si en vez de *Cité tango* (1977), de Piazzolla, sonara una música folclórica asociada a alguna región más bien rural.

Antes de centrarnos en el análisis particular que desarrollamos en este artículo, nos parece pertinente citar lo que dicen algunos autores sobre el concepto de *estereotipo* con el objetivo de definir su significado. Según Cora Edith Gamarnik (2009):

Es un proceso reduccionista que suele distorsionar lo que representa, porque depende de un proceso de selección, de categorización y generalización, donde por definición se debe hacer énfasis en algunos atributos en detrimento de otros. Simplifica y recorta lo real. Tiene un carácter automático, trivial, reductor. Los estereotipos son conceptos de un grupo, lo que un grupo piensa de otro o de otros. Lleva necesariamente implícito en su existencia un consenso (p. 1).

Con relación al arte, para Daniel Belinche y Mariel Ciafardo (2008):

El estereotipo es algo que se reitera y se reproduce sin mayores transformaciones. Se caracteriza por ser un cliché, un lugar común, un esquema fijo que no requiere una participación activa del intérprete sino, por el contrario, apenas demanda su reconocimiento inmediato (p. 28).

En nuestro trabajo, proponemos deconstruir el estereotipo de *lo latinoamericano* y analizar cómo afectan a esta construcción decisiones musicales como las que operan en la serie estadounidense *Narcos*, una ficción basada en hechos reales, cuya temática gira en torno —como su nombre lo anticipa— al narcotráfico.

*Narcos* es una serie creada por Chris Brancato, Carlo Bernard y Doug Miro (tres guionistas estadounidenses), dirigida por el brasileño José Padilha, producida por Gaumont International Television y Netflix, y estrenada en la pantalla de dicha plataforma de *video on demand* (VOD)<sup>2</sup> en agosto de 2015. Cuenta con tres temporadas, dos en las cuales la trama está vinculada a la vida del narcotraficante colombiano Pablo Escobar y una tercera temporada que relata la vida

del mexicano «Chapo» Guzmán. Posteriormente, fueron publicadas otras dos temporadas más bajo el nombre *Narcos: México* (2018-2020). Estas últimas tratan sobre el surgimiento del Cártel de Guadalajara en la década de 1980. En este artículo haremos referencia, sobre todo, a las tres primeras temporadas de la serie [Figura 1].



Figura 1. Flyer utilizado para promocionar el lanzamiento de la primera temporada de la serie *Narcos*

La música de *Narcos* es —en su mayoría— música original. Tanto la canción de apertura como así también la música que aparece durante el desarrollo de la obra audiovisual en sus primeras tres entregas, fueron compuestas por dos brasileños: Rodrigo Amarante, en el caso del *theme song*<sup>3</sup> y Pedro Bromfman en el caso del *film score*.<sup>4</sup>

En *Narcos* se ponen de manifiesto varios elementos vinculados a la estereotipación de los/as latinoamericanos/as y su relación con el narcotráfico. Más allá del punto de vista desde el cual es contada la historia y del análisis que podamos llegar a realizar a partir del guion y la construcción de los personajes —quiénes son los narcos en la historia y quiénes los consumidores, quiénes son los criminales y quiénes los policías—, encontramos que en la música hay varias cuestiones simbólicamente muy significativas que responden a la construcción del imaginario común de *lo latinoamericano*. Esta representación se vuelve peligrosa teniendo en cuenta justamente el eje temático de la historia, que gira en torno a la vida de personas involucradas en delitos vinculados al narcotráfico.

### Apertura

Comencemos haciendo referencia al *theme song* o a la ‘cortina musical’ de la serie, que a diferencia de lo que sucede con la música de presentación de una película, un cortometraje o un mediodmetraje, tiene la particularidad de que el/la espectador/a va a oírla tantas veces como capítulos vea —siempre que no omita la introducción, una opción que algunas plataformas VOD ofrecen a los/as usuarios/as—.

La canción que abre *Narcos* se titula «Tuyo» (Amarante, 2015) y contiene características musicales vinculadas al bolero, tanto desde lo tímbrico-instrumental como así también desde lo interpretativo, lo armónico y lo rítmico. La instrumentación del tema está compuesta por guitarras, contrabajo, violines y un set de percusión que incluye instrumentos como claves, maracas, güiro y bongó. Durante todo el tema se mantiene un pulso binario y un acompañamiento conformado, sobre todo, por el contrabajo, la guitarra y el entramado rítmico de la percusión. La introducción comienza con una melodía con un comportamiento descendente que se repite y es ejecutada por una guitarra eléctrica. La melodía principal del tema es cantada por Amarante, y en lo que podríamos denominar formalmente como la parte «b» de la canción aparecen dos violines realizando una contramelodía a dos voces.

La secuencia armónica de todo el tema está construida sobre una tonalidad menor armónica y, durante el desarrollo de la misma, se construye una relación constante de tensión y distensión entre los acordes, lo cual —en el campo de la música popular— resulta muy común en el *jazz* y en otros géneros que tienen cierta influencia de este último.

Desde lo interpretativo hay un elemento que resulta significativo y tiene que ver con la manera de pronunciar las palabras, en español, de Amarante. Esto nos retrotrae a versiones de

boleros como los que cantaba Nat King Cole cuando a partir de finales de los años cincuenta impulsó su carrera hacia los países americanos de habla hispana.

La decisión de tomar este género vinculado, en sus principios, a la música popular de Cuba, en una serie que trata sobre el narcotráfico y se sitúa en Colombia (en sus primeras dos temporadas) y en México (en las temporadas siguientes), sumada a la particular dicción del compositor y cantautor brasileño Amarante cantando en español, nos hace preguntarnos, como mínimo, si no estamos frente a una universalización del estereotipo del latinoamericano como narcotraficante. Dicho de otro modo, nos preguntamos si no es este un resumen de la construcción que determinados sectores dominantes hacen del sujeto latinoamericano, la cual se vuelve hegemónica al establecerse como universal para el resto de los grupos sociales.

En cuanto a la música, es cierto que el bolero tuvo un fuerte impacto comercial en las décadas de 1920 y 1930 en países como México y Colombia y en ciudades como Medellín (lugares a los cuales se hace especial alusión en la serie). Como lo describe Carolina Santamaría Delgado (2005):

En la década de los treinta, la producción discográfica mexicana comenzó a entrar con fuerza al mercado colombiano. En 1922 la industria musical norteamericana había abierto nuevas filiales en México en respuesta a la creciente demanda de grabaciones en español, y para hacerle frente a la fuerte competencia del tango, músicos y productores le apostaron a un género que venía tomando fuerza a finales de los años veinte, el bolero. Aunque el bolero cubano ya había conquistado audiencias antes de su adopción por parte de las industrias culturales mexicanas, fue a través de éstas que alcanzó su plena difusión en el resto del continente (p. 8).

Pero este impacto también tuvo su efecto en toda Latinoamérica, posicionando al bolero, sobre todo para los extranjeros, como uno de los géneros más representativos de nuestra región.

Según Santamaría Delgado (2005), la popularidad del bolero se debe, en parte, a la aceptación de la conformación de un nuevo imaginario común latinoamericano; y la expansión, en términos de mercado, de grabaciones de boleros realizadas en México y luego también en la Argentina, está directamente vinculada con un esfuerzo por eliminar rasgos africanos y construir una imagen blanca del sujeto latinoamericano:

En Medellín, el bolero entró como un producto cosmopolita dirigido principalmente a las clases medias y altas más liberales. Su origen tropical y ciertos elementos tomados del jazz hacían al bolero a la vez atractivo y peligroso: atractivo por su modernidad pero peligroso por el fuerte prejuicio local en contra de la herencia cultural africana. Por esa razón, en la difusión del bolero se favorecieron localmente las imágenes de lo latinoamericano y lo mexicano, ideas mestizas y blanqueadas, mientras que se dejó de lado la herencia africanizada del caribe (Santamaría Delgado, 2005, pp. 8-9).

El hecho de que el género se haya expandido de tal forma, refuerza nuestra hipótesis de que la música, en el caso de la apertura de la serie, está operando en referencia a una construcción simbólica que nos afecta y que tiene consecuencias. Intenta situarnos, pero desde una mirada homogeneizada y estereotipada. Este tipo de generalizaciones sobre *lo latinoamericano* bajo la mirada de Estados Unidos, tiene antecedentes históricos. Recordemos –por citar solo un ejemplo– la película *Down Argentine Way* (Zanuck & Cummings, 1940), la cual cuenta con la participación de Carmen Miranda, una artista brasileña que ha trascendido en la industria cinematográfica hollywoodense y cuya figura ha sido utilizada iconográficamente en una gran cantidad de producciones de aquellos años. *Down Argentine Way* está ambientada en la Argentina, pero las representaciones culturales que aparecen en la película poco tienen que ver con la cultura nacional de la época, sino que son más bien un resumen homogeneizado de diversas manifestaciones culturales vinculadas a diferentes lugares de la región. Como contraejemplo, la canción «Soy loco por ti, América» (Capinam & Gil, [1967] 1987) ejerce una provocación interesante. Por un lado, contiene gestos musicalmente vinculados a varios géneros latinoamericanos, con una letra en la que conviven el español y el portugués. A esto se refiere el poeta Augusto de Campos en su libro *Balanço da bossa e outras bossas* [1968] (2003) cuando señala:

Fundiendo varios ritmos latinoamericanos, inclusive la *cumbia colombiana*, Gilberto Gil, con la colaboración de Capinam, realizó espléndidamente un proyecto alentado por Caetano: el de crear una música que integrase a toda Latinoamérica con su problemática común (p. 170).<sup>5</sup>

Y agrega que «esa integración es realizada a través de la fusión de ritmos y del entrelazamiento de la letra, donde se pasa del portugués al castellano como si fueran vasos comunicantes» (De Campos, [1968] 2003, p. 170).<sup>6</sup> Por otro lado, en la canción se habla de «América» y no de «América Latina», a esto se refiere Daniel Duarte Loza (2018):

América, solo América, juega con la forma en que se autodenominan los estadounidenses a sí mismos, mientras, en realidad, está hablando del continente unido, de una América unida, de lo que sería «Nuestra América» en los términos del revolucionario y poeta cubano José Martí (p. 183).

De Campos también hace mención a esta cuestión al hablar de «Tropicalismo anti - Monroe: América para los Latinoamericanos» (p. 170), como una crítica a aquella doctrina mediante la cual Estados Unidos, en 1823, se manifestaba en contra de las intervenciones europeas a toda América, ejerciendo un doble discurso que puede resumirse reinterpretando la famosa frase «América para los americanos» a partir de la autodenominación, antes mencionada, de los estadounidenses como «americanos».

La idea de «América para los americanos» como oposición al colonialismo, se transformó en América para los estadounidenses –que incluso tomaron para sí el nombre de América–

expresando de ese modo su verdadero objetivo: transformar a los países del sur en su patio trasero, países dependientes de Estados Unidos, en todos los planos: económico, militar, político y hasta cultural (Jofre Leal, 2019, s. p.).

En una entrevista que un programa holandés llamado *Vrije Geluiden* realizó a Amarante a fines de 2018, el cantautor habla acerca del proceso compositivo de la música de *Narcos* y cuenta que para escribir la cortina de la serie imaginó a Escobar de niño, cenando con su madre mientras sonaba en la radio un bolero de los años cincuenta. La idea, dice el compositor, no fue escribir la música a partir de pensar a Escobar como un criminal, sino más bien desde una perspectiva diferente: «Tengo que humanizar a ese monstruo» (Amarante en Vpro *Vrije Geluiden* extra, 2018, 00:11:24).<sup>7</sup> El problema está en que esa *humanización* se realiza a través de una composición con características de un género que, como vimos, está asociado directamente al imaginario de *lo latinoamericano*, mientras que el eje de la historia reproduce ciertos clichés de la industria cinematográfica, sobre todo, estadounidense, vinculados a la relación entre el narcotráfico y los/as latinoamericanos/as. El propio *The New York Times* publicó una nota en 2019, replicada y traducida en la Argentina por el diario *Clarín*, en la que comentan una tras otra las producciones hollywoodenses en las que los narcotraficantes son interpretados por latinoamericanos, y en las que los latinos, por lo general, ocupamos un papel poco favorable en las historias que su industria produce: «Todo este tiempo, Hollywood ha estado inventando tramas que venden la imagen de latinos infractores como una amenaza a la paz y seguridad de Estados Unidos» (Tobar, 2019, s. p.).

En relación con el texto de la canción, si bien este también responde a características muy propias del género en el cual se circunscribe, visto desde una perspectiva más amplia, resulta particular que en una serie cuyos personajes principales son, en su mayoría, criminales, la música tenga un carácter más bien *romántico*. La canción comienza diciendo: «Soy el fuego que arde en tu piel, / soy el agua que mata tu sed. / El castillo, la torre yo soy, / la espada que guarda el caudal. / Tú el aire que respiro yo / y la luz de la luna en el mar, / la garganta que ansío mojar, / que temo ahogar de amor» (Amarante, 2015, 00:00:22).

Si lo pensamos en ese sentido, la música difiere un poco del contenido de la serie en sí. De todas formas, desde un punto de vista semántico, la canción subraya también cuestiones vinculadas al lujo y al poder que en la serie se destacan continuamente. El estribillo del tema dice: «¿y cuáles deseos me vas a dar? / dices tú, mi tesoro, / basta con mirarlo / y tuyo será... / tuyo será...» (Amarante, 2015, 00:00:58).

## Partitura

En el caso de la música que forma parte de la banda sonora de *Narcos* más allá de la apertura, esta fue compuesta —como mencionamos anteriormente— por Pedro Bromfman, un compositor y productor brasileño oriundo de Río de Janeiro.



La decisión que atraviesa la mayoría de las composiciones originales de Bromfman realizadas para la serie es también la de situarnos no solo en Colombia, en México y en Latinoamérica en general, sino también en el género de acción; pero en este caso, los recursos que el compositor utiliza están vinculados más bien a lo tímbrico-instrumental y no a las características particulares de un género musical y su asociación con un lugar geográfico. Según señala Bromfman en una entrevista recuperada del canal de YouTube de la empresa Lakeshore Records (2015), en referencia a la música de la primera temporada de la serie:

Para *Narcos* decidimos que queríamos usar instrumentos colombianos, queríamos tener ese sonido, no necesariamente tocando ritmos colombianos, no necesariamente tocando cumbias y vallenatos, y bambucos, pero usando esos instrumentos en un tipo de partitura más convencional de crimen, acción y suspenso (00:01:01).<sup>8</sup>

Lo cierto es que no solo se utilizaron instrumentos colombianos, sino de toda la región. Algunos de estos autóctonos y otros importados, pero estos últimos, en general, adoptados por su uso y su asociación a géneros musicales latinoamericanos. Uno de los más utilizados en las primeras dos temporadas de *Narcos* —cuestión a la que Bromfman también hace referencia en la entrevista que citamos anteriormente— es justamente el ronroco, vinculado a Bolivia, a Perú y a nuestro país. El ronroco ha sido popularizado, en el mundo del cine, sobre todo por Gustavo Santaolalla. Las primeras películas musicalizadas por Santaolalla en las que aparece este instrumento en particular son *The Insider* [El informante] (Brugge & Mann, 1999), para la cual se utilizó un tema llamado «Iguazú» (Santaolalla, 1998), y *Amores Perros* (González Iñárritu, 2000), un *film* con música original de dicho compositor en la que, si bien el instrumento principal es la guitarra eléctrica, también forma parte de la instrumentación el ronroco. De igual manera, en *Narcos* aparecen, además, instrumentos de percusión como semillas, maracas, claves y otros melódicos tales como la armónica, que ha sido utilizada en varias ocasiones en géneros como el tango,<sup>9</sup> tal vez por su sistema de lengüetas y sus características tímbricas similares a las de algunos bandoneones. En una nota publicada por el diario de Misiones *El territorio*, se hace referencia al armonista argentino Franco Luciani, que señala sobre esta cuestión:

La armónica tiene un sonido muy particular, muy propio. Es verdad que juega mucho con el sonido del acordeón o el bandoneón porque tiene el mismo origen. Seguramente siguió los mismos caminos. Vino en los mismos barcos, con los inmigrantes. En la música folclórica y el tango no es nada nuevo la armónica. Es un instrumento que hace más de un siglo está en nuestro país (Luciani en *Bandoneón de bolsillo*, 2014, s. p.).

Más allá de las composiciones originales, también aparecen en la serie algunas canciones populares que forman parte del *soundtrack* (Bromfman, 2016). Con relación al tango, por ejemplo, hay una referencia al comienzo del segundo capítulo de la segunda temporada. Se trata de una escena que transcurre a dos tiempos, al estilo de la escena final de *El padrino* (Ruddy

& Coppola, 1972, 02:37:00) en la que, mientras Michael Corleone participa del bautismo de su sobrino, los sicarios que trabajan para la familia ajustan cuentas pendientes. En el caso de *Narcos*, mientras suena «Cambalache» en la versión de Rubén Juárez (1973), aparece por un lado Escobar cantando el mismo tango en la ducha y, por otro, los sicarios que trabajan para él asaltando un prostíbulo.

Del mismo modo, también en la segunda temporada se utilizan otros temas como «Cali Pachanguero» del Grupo Niche de Colombia, el cual se dedica sobre todo al género salsa, y una cumbia que se llama «El hijo de toño» y es de un grupo llamado Usma Y Su Conjunto.

En la tercera temporada de la serie, la cual hace referencia a la vida del «Chapo» Guzmán, la música original resulta un poco más híbrida si la analizamos en cuanto a su vinculación genérica o instrumental con un lugar geográfico. Si bien hay algunas excepciones, porque aparecen temas originales con elementos vinculados a algunos géneros como por ejemplo la salsa, las composiciones realizadas para esta temporada tienen características relacionadas, sobre todo, a géneros cinematográficos de acción y suspenso. También hay una exploración tímbrica mucho más amplia en comparación con lo que sucede con la música de las temporadas anteriores, que incluye instrumentos de varios lugares del mundo.

En la lista de temas que forman parte del *soundtrack* más allá de las composiciones originales, en cambio, aparecen canciones populares de Cuba como el bolero «Dos Gardenias», y «Oguaré» de Omara Portuondo (Bromfman, 2017). Del mismo modo se utilizan también canciones de otros compositores latinoamericanos como «Que no quede huella» del mexicano Rodolfo Aicardi y el vals «Amor profundo» del compositor y cantante ecuatoriano Julio Jaramillo.

### **Consideraciones finales**

A partir del análisis propuesto, podemos ver cómo influye la música desde un punto de vista narrativo y comunicacional en el contenido de una obra audiovisual y en el mensaje que recibimos como espectadores/as. De igual manera, podemos advertir cómo operan los elementos musicales, sonoros y semánticos cuando la música forma parte de un producto aún más grande, que incluye otras dimensiones y otros elementos narrativos con los que esta, inevitablemente, se interrelaciona de manera constante.

En el caso particular de la serie *Narcos*, tanto la música de apertura como así también el *score* —y las canciones populares a las cuales se hace referencia en la serie— contienen elementos que, analizándolos en conjunto, nos sitúan en Latinoamérica. La sumatoria de estos elementos, junto con la insistencia y la repetición con la que se utilizan, hacen que esa contextualización tome un lugar protagónico en la historia. El problema surge cuando analizamos el resultado de la articulación de todos esos elementos, es decir, cuando se establece una relación entre esa contextualización que nos ubica en Latinoamérica toda y el eje temático de la historia. Esta

cuestión, como vimos, tiene antecedentes más allá de esta serie en particular, que refuerzan el hecho de que esa articulación entre el narcotráfico y nuestra región se vuelva aún más problemática y estereotipada.

## Referencias

Amarante, R. (2015). Tuyo. En *Narcos (A Netflix Original Series Soundtrack)* [CD]. Estados Unidos: Lakeshore Records. Disponible en <https://youtu.be/GJm7H9IP5SU>

Bandoneón de bolsillo. (19 de abril de 2014). *El Territorio*. Recuperado de <https://www.eltterritorio.com.ar/bandoneon-de-bolsillo-7232257698915104-et>

Belinche, D. y Ciafardo, M. (2008). Los estereotipos en el arte. Un problema de la educación artística. Los artistas son de piscis. *La Puerta FBA*, (3), 27-38. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39793>

Brewda, B., Piñeiro, M., Cullel, P. (Productores) y Caetano, A. (Director). (2002). *Tumberos* [Serie]. Argentina: Ideas del Sur.

Bromfman, P. (2016). *Narcos, Season 2 (A Netflix Original Series Soundtrack)* [CD]. Estados Unidos: Lakeshore Records. Disponible en <https://open.spotify.com/album/49Qb3S79ev6Xno2TeJCsNg>

Bromfman, P. (2016). *Narcos, Season 2 (A Netflix Original Series Soundtrack)* [CD]. Estados Unidos: Lakeshore Records. Disponible en <https://open.spotify.com/album/69Ne0hPtLHOTk0PU9RZC2p>

Bromfman, P. (2017). *Narcos: Season 3 (A Netflix Original Series Soundtrack)* [CD]. Estados Unidos: Gaumont Television USA. Disponible en <https://open.spotify.com/album/3yeyu5R49M1ZYq8Vc7GdEc>

Brugge, P. (Productor) y Mann, M. (Productor y Director). (1999). *The Insider [El informante]* [Película]. Estados Unidos: Spyglass Entertainment.

Capinam, J. C. (Autor) y Gil, G. (Compositor). [1967](1987). Soy loco por ti, América. En *Soy loco por ti, América* [CD]. Brasil: Warner Music. Disponible en <https://youtu.be/6rw5dVXJLHs>

De Campos, A. [1968] (2003). *Balanço da bossa e outras bossas*. San Pablo, Brasil: Editorial Perspectiva.

Duarte Loza, D. (2018). *Música imagen y cuerpo: Arte indisciplinario de América Latina* (Tesis de doctorado). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/67831>

Gamarnik, C. E. (septiembre de 2009). Estereotipos sociales y medios de comunicación: un círculo vicioso. *Questión*, 1(23), 1-6. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/33079>

González Iñárritu, A. (Productor y Director). (2000). *Amores Perros* [Película]. México: Altavista Films, Zeta Films.

Jofre Leal, P. (7 de noviembre de 2019). Que se entienda de una vez: América de los americanos [Entrada de blog]. Recuperado de <https://www.telesurtv.net/bloggers/Que-se-entienda-de-una-vez-America-de-los-americanos-20191107-0004.html>

Lakeshore Records. (28 de noviembre de 2015). *Pedro Bromfman. Narcos Composer Interview* [Pedro Bromfman. Entrevista al compositor de Narcos] [Archivo de video]. Disponible en <https://youtu.be/kOoFg1Jh-Mo>

Padilha, J. (Director). (2015 - 2017). *Narcos* [Serie]. Estados Unidos: Gaumont International Television, Netflix.

Piazzolla, A. (1977). *Cité tango*. En *Persecuta* [CD]. Buenos Aires, Argentina: Carosello Records.

Rago, M., Álvarez, N., Zito, P. (Productores) y Sziffrón, D. (Director). (2002). *Los Simuladores* [Serie]. Argentina: Tao Films, Telefé.

Ruddy, A. S. (Productor) y Coppola, F. F. (Director). (1972). *The Godfather* [*El padrino*] [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures, AlfranProductions.

Santamaría Delgado, C. (2005). *De la generalidad de lo genérico al género: La industria musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX*. Ponencia presentada en el 6.º Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM-LA. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Santaolalla, G. (1998). *Iguazú*. En *Ronroco* [CD]. Los Ángeles, Estados Unidos: Nonesuch Records.

Tobar, H. (11 de enero de 2019). Para Hollywood, los latinos solo son narcotraficantes. *Clarín*. Recuperado de [https://www.clarin.com/new-york-times-international-weekly/hollywood-latinos-solo-narcotraficantes\\_0\\_ee05mr0Za6.html](https://www.clarin.com/new-york-times-international-weekly/hollywood-latinos-solo-narcotraficantes_0_ee05mr0Za6.html)

UNIR. La Universidad en Internet. (19 de abril de 2011). *Entrevista a Federico Jusid (1 de 2) – UNIR, grado Comunicación* [Archivo de video]. Disponible en [https://youtu.be/P65JO\\_anHdY](https://youtu.be/P65JO_anHdY)

Vpro Vrije Geluiden extra. (25 de noviembre de 2018). *Narcos song origins: Rodrigo Amarante (Giovanna interview)* [Archivo de video]. Disponible en [https://youtu.be/w60DutwCF\\_4](https://youtu.be/w60DutwCF_4)

Zanuck, D. F. (Productor) y Cummings, I. (Director). (1940). *Down Argentine Way* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Studios.

## Notas

1 El término *leitmotiv*, en la música para medios audiovisuales, suele ser utilizado para hacer alusión a una idea musical que se repite, con el objetivo de hacer referencia a un determinado personaje o a un lugar en particular.

2 Las plataformas de video *on demand* (VOD), también conocidas como plataformas de *video a la carta*, son plataformas de contenido multimedia que por lo general funcionan bajo suscripción y permiten al usuario acceder a contenidos cuando este lo solicita. Una de las plataformas VOD más populares, al menos en nuestro país, es Netflix.

3 En inglés se suele utilizar el término *theme song*, cuya traducción literal sería 'tema musical', para hacer referencia a la música de presentación de una serie o un programa de televisión, mientras que, en el cine, resulta común la utilización de *main theme*, es decir, 'tema principal'.

4 El término *film score*, traducido al español como 'partitura', se utiliza, comúnmente, para referirse a la música incidental compuesta originalmente para ser utilizada en las escenas de una obra audiovisual.

5 «Fundindo vários ritmos latino-americanos, inclusive a *cumbia colombiana*, Gilberto Gil, com a colaboraçã de Capinam, realizou esplendidamente um projeto acalentado por Caetano: o de criar uma música que integrasse toda a Latino-América, com a sua problemática comum» (De Campos, [1968] 2003, p. 170). Traducción del autor del artículo.

6 «Essa integraçã é realizada através da fusã de ritmos e do entrelaçamento da letra, onde português e castelhano passam de um para o outro como vasos comunicantes» (De Campos, [1968] 2003, p. 170). Traducción del autor del artículo.

7 «I have to humanize that monster» (Amarante en Vpro Vrije Geluiden extra, 2018, 00:11:24). Traducción del autor del artículo.

8 «On Narcos we had this talk that we wanted to use Colombian instruments, we wanted to have that sound, not necessarily playing Colombian rhythms, not necessarily playing cumbias and vallenatos, and bambucos, but using those instruments in like a more mainstream crime, action, suspense type of score» (Bromfman en Lakeshore Records, 2015, 00:01:01). Traducción del autor del artículo.

9 Como ejemplo, podemos citar las antológicas grabaciones de tango en armónica realizadas por Hugo Díaz.