



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS-FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y  
SOCIALES-CENTRO COORDINADOR Y DIFUSOR DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS-  
CENTRO DE INVESTIGACIONES INTERDISCIPLINARIAS EN CIENCIAS Y  
HUMANIDADES-INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ECONÓMICAS**

**IDENTIDADES SOCIOMUSICALES EN LA  
CIUDAD DE MÉXICO: EL CASO DEL *HIGH*  
*ENERGY MUSIC***

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
DOCTOR EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS  
P R E S E N T A :  
JUAN ROGELIO RAMÍREZ PAREDES**

**DIRECTORA DE TESIS: DRA. MIRIAM ALFIE COHEN  
CO-TUTORES: MTRA. MAYA AGUILUZ IBARGÜEN  
PROFESOR FEDERICO BAÑUELOS BÁRCENA**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos a:

Isabel (mi mamá) e Israel, por muchas cosas. A Arturo Navarro Luna (DJ Arturo Scan) (Vital Beat), propietario, fundador y DJ de Black Machine, Viking y Romeo, por los datos solicitados, los contactos establecidos, el material proporcionado, sus útiles observaciones y la información otorgada. Al Ingeniero Electrónico Miguel Ángel Gutiérrez Galindo, administrador y re-diseñador de la página electrónica *High Energy in Mexico*, por el ofrecimiento de un espacio de expresión en esta página, el material proporcionado, los datos solicitados y el enorme interés mostrado en las actividades relacionadas con el desarrollo de esta tesis. A Rubén Reynoso, propietario, fundador y DJ de Megatron y Éxtasis (probable tercera versión) y DJ y ex-copropietario de Chalenner, por los datos solicitados, la información otorgada, el material proporcionado, los contactos establecidos y sus útiles observaciones. Al Contador Público Arturo García Trejo, por el testimonio de su asistencia a la presentación de Polymarchs en el Ex-Balneario Olímpico en 1987, sus útiles observaciones, los datos solicitados, la información otorgada y el material proporcionado. Al DJ Charly Valencia, por los datos solicitados, el reconocimiento público a esta investigación, los contactos establecidos y el material proporcionado. A Álvaro Hernández, propietario, fundador y DJ de Master Genius, por los datos solicitados, el material proporcionado y la información otorgada. A Gerardo Echavarría Meneses, propietario y presentador de Perla Antillana, por sus observaciones útiles, los datos solicitados y los contactos establecidos. A Alfredo Ortiz, organizador y presentador de eventos de *high energy*, por los datos solicitados, los contactos establecidos y la información otorgada. A Antonio Pacheco Pacheco, por el material proporcionado, los contactos establecidos y la información otorgada. Al DJ y dibujante Jaime Ruelas, por la asesoría en relación con los materiales y técnicas de impresión de las propagandas mostradas en el Anexo 13, los datos solicitados y la información otorgada. A David Pérez Castilleja, DJ, propietario y fundador de Laboratorio Disco Winner, por el material proporcionado, los datos solicitados y la información otorgada. A Adolfo Vega, DJ de Scrounge, por los datos solicitados, la información otorgada y los contactos establecidos. A Víctor Estrella, DJ de Polymarchs, por los datos solicitados, la información otorgada y los contactos establecidos. Al Diseñador Gráfico J. Martín González Cabrera (Martín), por los datos solicitados, los contactos establecidos y la información otorgada. A Senén Reyes, DJ de Forastero, por los datos solicitados y la información otorgada. A Javier

Hernández Cruz, por su colaboración como parte de las audiencias fotografiadas y por los contactos establecidos. A Vanell (Nukleopatra), fundadora y propietaria de Star Sound, por los datos solicitados, el material proporcionado y su disposición a colaborar como parte de las audiencias fotografiadas. Al Ingeniero Electrónico Rubén García Díaz (DJ Antro), conductor del programa de radio virtual *Tu espacio*, por los datos solicitados, el reconocimiento público a esta investigación y la invitación a su programa. Al grupo musical Los Joao, por los datos solicitados y la información otorgada. A Antonio Morales, DJ, propietario y fundador de Winners, por los datos solicitados. A María de los Ángeles Silva de la Barrera, DJ, propietaria y fundadora de Rhamses y fundadora y ex-propietaria de Polymarchs, por los datos solicitados. Al Diseñador en Comunicación Gráfica, Ignacio Monge Espinosa, DJ, propietario y fundador de Sonido Montesquiu, por los datos solicitados. A Salvador Hernández, fundador y propietario de Master Genius, por el material proporcionado. A Alejandro Mendoza, DJ, propietario y fundador de Valentino, por los datos solicitados. A José Pablo Ubaldo Martínez, propietario y fundador de Scrounge, por los datos solicitados. A Ignacio Aranda Flores, fundador y propietario de Candy, por los datos solicitados. A Víctor Manuel Sánchez (DJ Xcrachx), fundador y propietario de Leiser, por los datos solicitados. Al Cirujano Dentista Alfonso Hinojosa, propietario y fundador de Lesbos Discotheque, por los datos solicitados. A Luis Ángeles de Jesús (DJ Luis Ángel), DJ de Sheriff, por los datos solicitados. A Guillermo Nava, propietario y fundador de D'Flirts, por los datos solicitados. A Sergio Alberto Ángeles, ex-DJ de Soundset, por los datos solicitados. Al DJ Arnulfo Valles, productor del programa de radio *High Energy*, por los datos solicitados. A Sergio Gutiérrez, por los datos solicitados. Al dibujante Carlos Padilla Sánchez, por los datos solicitados. Al dibujante Raúl Cruz Figueroa (Racrufi), por los datos solicitados. Al Doctor en Estudios Sociales y Sociólogo, mi Profesor en el Área de Concentración de Sociología Política en la Licenciatura en Sociología de la UAM-A Roberto Gutiérrez López, por el material proporcionado. A la Ingeniera Agrónoma y Maestra en Ciencias Agropecuarias Marisol Meza Guzmán, por su colaboración como parte de las audiencias fotografiadas. A Aarón López Leal, por su colaboración como parte de las audiencias fotografiadas. A Pedro Juárez, por su colaboración como parte de las audiencias fotografiadas. A Carolina Sánchez, por su colaboración como parte de las audiencias fotografiadas. A la Bibliotecóloga Úrsula del Carmen Ramos Soto, por su colaboración como parte de las audiencias fotografiadas. A Daniel Gutiérrez Barrera por la información otorgada. A José Arturo Ledesma Vega por los datos solicitados. A Armando Hernández, coordinador de la Videoteca Histórica de Televisa (Pro-Tele), por los datos solicitados. Al Licenciado en Ciencia Política Everardo García Ortiz, por los contactos establecidos y los datos solicitados. A la estilista Leticia Bernal Partida, por los datos solicitados. Al estilista Fernando González Morales, por los datos solicitados. A Agustín

Romero Sanabria, por su colaboración como parte de las audiencias fotografiadas. Al Historiador Norberto Zúñiga Mendoza, por su colaboración a la traducción al español de las referencias discográficas del álbum ruso *Máxima Medida de Placer Volumen 4*. Al Economista Vladimir Peshev, por su colaboración a la traducción al español de las referencias discográficas del álbum ruso *Máxima Medida de Placer Volumen 4*. A Manuel Armendáriz (sonidero Manuel Meteor), por la información otorgada. A Raúl Rojas (DJ Leefog), conductor del programa de radio virtual *Nrg*, por los datos solicitados. Al DJ Israel García, por la información otorgada. A Joel Navarro, ex-DJ de Patrick Miller, por los datos solicitados. Al Economista Francisco Monroy, por el testimonio de su asistencia a una presentación de videos de rock en el Skatorama de Satélite en 1981. Al Economista José Raúl Guillén Vázquez, por el material proporcionado. Al dibujante César, por los datos solicitados. Al Doctor en Derecho Constitucional y Filósofo, mi Profesor en el Programa de Posgrado de Estudios Latinoamericanos en la UNAM Mario Miranda Pacheco, por los datos solicitados. A la Licenciada en Ciencias Políticas y Administración Pública Irma Vázquez García, por la información otorgada. A Marco Antonio Molina (DJ Morvan), propietario, DJ y fundador de *Cyruss*, por los datos solicitados. A Gerardo Munguía Chávez, por su disposición a colaborar como parte de las audiencias fotografiadas. A Marcos Mario López Soto, por su disposición a colaborar como parte de las audiencias fotografiadas. A Pedro Balderas, por su disposición a colaborar como parte de las audiencias fotografiadas. A Lilia, por su disposición a colaborar como parte de las audiencias fotografiadas. A Erick Roldán Solís, conductor del programa de radio virtual *EURO-ITALO-MIX radio*, por los datos solicitados. A Virginia Castañeda (DJ Katana), propietaria y DJ de *Mantus* y DJ de *Éxtasis (original)*, por los datos solicitados y los contactos establecidos. A Raúl Sierra Tobón, DJ *Enano Mix*, por los datos solicitados.

A todos aquellos que colaboraron conmigo para la realización de los Anexos 16, 17 y 18.

A los ya mencionados y a aquellos otros que desinteresadamente me ofrecieron su amistad, apoyo y colaboración, de una u otra manera, que mostraron simpatía e interés honestos por diversos medios, a todos, por dar su tiempo y algo más para una mejor realización de esta tesis doctoral.

# Índice

<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo 1. Géneros musicales</b>	
1. Música popular y géneros musicales .....	15
2. La categoría de "género musical" .....	21
2.1 Criterios para establecer la categoría de género musical .....	24
2.1.1 Elementos técnicos musicales .....	29
2.1.2 Elementos ideológicos musicales .....	33
<b>Capítulo 2. Identidades sociomusicales</b>	
1. Identidades	
1.1 La identidad como concepto .....	40
1.2 Características de las identidades contemporáneas .....	44
1.3 Constitución social de las identidades hoy: los estilos de vida .....	50
2. Géneros musicales e identidades colectivas: la música como ámbito nuevo de producción de las identidades colectivas .....	59
2.1 Identidades colectivas y movimientos juveniles .....	61
2.2 La música como productora de identidades sociales .....	66
<b>Capítulo 3. De la música <i>discotheque</i> al <i>high energy</i></b>	
1. La disco como género musical .....	77
1.1 Elementos técnicos musicales .....	79
1.2 Elementos ideológicos musicales .....	85
2. Una coyuntura frustrada en el surgimiento de una nueva identidad sociomusical	
2.1 Una nueva música y un nuevo espacio social: las discotecas .....	89
2.2 Prácticas colectivas: nuevas formas de expresión	
2.2.1 Una nueva forma de baile: usos y funciones sociales de la danza en la música disco .....	94
2.2.2 Una nueva imagen: el arreglo propio de la música <i>discotheque</i> .....	102
2.3 Sentidos de pertenencia diferenciados y un débil grado de compromiso .....	105
2.4 Percepción de la otredad y carencia de memoria histórica .....	107
3. Expansión y evolución de la música disco	
3.1 La difusión de esta nueva música o "música moderna" .....	109
3.1.1 Expresiones y fundamentos del predominio de una cultura audiovisual en la construcción de la visión del futuro en los setenta .....	114
3.1.2 El cine de fantasía-ficción y de ciencia-ficción y su música .....	116

3.1.3 El desarrollo de la electrónica .....	123
3.2 La influencia de la disco en los modos de reproducción técnica, composición, ejecución y escucha de la música: anunciando la llegada del <i>high energy</i> .....	128
<b>Capítulo 4. El <i>high energy</i> en México: apropiación musical e identidad social</b>	
1. El <i>high energy</i> como género musical .....	131
1.1 Rupturas y continuidades técnico-musicales entre los géneros musicales disco y el <i>high energy</i>	
1.1.1 Análisis comparativo de los elementos técnico musicales de la disco y el <i>high energy</i> .....	137
1.1.2 Los procesos de producción-composición y ejecución en el <i>high energy</i> .....	145
1.2 Rupturas y continuidades ideológico-musicales entre la disco y el <i>high energy</i> .....	147
2. Una nueva identidad sociomusical	
2.1 El lugar de México en el panorama mundial del <i>high energy</i> .....	150
2.2 Una música relativamente nueva .....	154
2.3 De la Discoteca al Luz y Sonido: el último “ <i>boom</i> ” mundial de música popular en México y sus nuevos espacios sociomusicales	
2.3.1 El Luz y Sonido: contexto de innovaciones técnicas electrónicas y creación de nuevos espacios sociales .....	156
2.3.2 El Luz y Sonido como espectáculo: el <i>glamour</i> a precios populares .....	174
2.4 Un nuevo sentido de pertenencia .....	176
2.5 Grado de compromiso .....	180
2.6 Percepción de la otredad .....	184
2.7 Memoria histórica: la visión heredera de la “época rosa de la música <i>discotheque</i> ” .....	192
2.8 Prácticas colectivas: las expresiones de una nueva identidad sociomusical .....	197
2.8.1 Lo que bien se baila... jamás se olvida: usos y funciones sociales del baile <i>high energy</i> ....	199
2.8.2 La imagen como expresión de identidad: el arreglo <i>high energy</i> .....	205
2.8.3 Modalidades de la apropiación en México: viejas y nuevas formas de difusión .....	220
<b>Capítulo 5. Presente y futuro del <i>high energy</i> como música e identidad sociomusical</b>	
1. La situación del <i>high energy</i> como género musical: declive de su producción musical y ocultamiento del <i>high energy</i> en la música contemporánea	
1.1 La importancia de las industrias culturales en la música .....	231
1.2 Declive de la producción del <i>high energy</i> en el mundo: reorientación de las industrias musicales y casualidades fatales de personajes ligados a la producción e interpretación del <i>high energy</i> .....	236
1.3 La importancia de la categoría de género musical frente a las nominaciones	

de las industrias culturales: el ocultamiento del <i>high energy</i> en algunas músicas contemporáneas .....	238
2. El proceso de declive en México: fines de los ochenta hasta 1996 .....	246
2.1 La nueva propuesta para las elites en materia musical, la reorientación musical de los medios masivos de comunicación y la reasignación del papel de la “discoteca”: hacia una nueva diferenciación de clase	
2.1.1 Industrias musicales y medios masivos de comunicación: la expropiación del <i>glamour</i> por el rock pop .....	248
2.1.2 La re-asignación del papel de la discoteca en el nuevo proceso de distinción de clase: nuevos parámetros glamorosos y la crisis de la agilidad elegante .....	251
2.2 La complejización de los procesos de diferenciación social: las fusiones musicales y su influencia en el final del espectro sociomusical anterior .....	255
2.3 La falta de espacios y de oportunidades para nuevas audiencias: hacia la extinción de los Luz y Sonido de <i>high energy</i> de la Ciudad de México .....	258
2.4 La guerra de las estrellas: la fuerza del lado oscuro .....	263
2.5 La pérdida de referentes identitarios .....	265
3 Presente del <i>high energy</i> en México: 1996 hasta la actualidad	
3.1 Persistencia y renacimiento del <i>high energy</i> : por un nuevo presente, hacia la superación de la crisis .....	267
3.2 El <i>high energy</i> en la Ciudad de México hoy como identidad sociomusical	
3.2.1 Una relativa diversificación de los espacios sociomusicales .....	270
3.2.2 Memoria histórica, sentido de pertenencia y grado de compromiso .....	274
3.2.3 Prácticas colectivas viejas y nuevas .....	279
3.3 Viejos y nuevos medios de difusión .....	282
4. El futuro del <i>high energy</i> como música e identidad sociomusical	
4.1 El futuro del <i>high energy</i> como música.....	285
4.2 El futuro del <i>high energy</i> como identidad sociomusical: necesidad de diversificar espacios sociomusicales, importancia de las nuevas audiencias e imaginación para la difusión musical .....	286
<b>Conclusiones</b> .....	291
<b>Anexos</b> .....	309
<b>Fuentes utilizadas y/o referidas</b> .....	430



## Introducción

### *Acerca del tema*

Ha sido propio de nuestra época moderna el cuestionamiento de cualquier dogma a través de la razón. El Renacimiento, como una vuelta a las lecturas clásicas, fue la re-apropiación de la razón socrática frente al dogma cristiano<sup>1</sup>. Esta re-apropiación inicial continuó a lo largo de la modernidad. Los *philosophes* de la Ilustración dan cuenta, como los epistemólogos contemporáneos, del uso de la racionalidad moderna como fundamento incuestionable para los criterios sustentadores del conocimiento. Se trata de un quehacer inquisitorial en donde el filósofo, en última instancia, sienta a Dios en el tribunal de la razón para pedirle cuentas de su existencia. El lado crítico de la razón socrática antigua fue retomado en nuestra época con un particular uso en su praxis político-intelectual, lo que la convirtió en una característica plenamente moderna y la constituyó en uno de los elementos que definen a la modernidad como tal. En la época moderna, la razón moderna se convirtió en sinónimo de razón universal.

Pero la época moderna, como parte de la historia occidental, tuvo una peculiaridad única. La modernidad, por sus propias características, devino en historia mundial configurando, con ello y por vez primera, una imagen del “mundo”. Que la historia haya devenido como totalidad, como historia mundial, implicó previamente que Occidente arribara a su modernidad<sup>2</sup>. En este sentido, el proceso de gestación imaginaria del “mundo” ha ido a la par del proceso histórico de occidentalización de las culturas. A este proceso, como a Occidente mismo, quedó incluido lo que hoy llamamos América a partir de la Conquista.

---

<sup>1</sup> Harta conocida es la comparación que hace Hegel entre Sócrates y Cristo como para recordar algo más de lo que aquí señalo en cuanto a los criterios de verdad. A lo que me refiero es a la diferencia entre los criterios de la religión y la filosofía para determinar lo verdadero, lo cual tiene implicaciones evidentes en el advenimiento de la modernidad. Es decir, que lo que Cristo dice vale porque Cristo lo dice, en cambio, lo que Sócrates dice vale no porque lo diga Sócrates, sino por sí mismo. La comparación hegeliana revela las diferencias, por naturaleza, entre la religión y la filosofía. Acaso la modernidad sea la vuelta de la imposición de la razón socrática sobre la fe cristiana, como el medioevo fue el nuevo dominio de la fe cristiana sobre la razón socrática para la antigüedad.

<sup>2</sup> Sólo puedo plantear mi posición al respecto, pues se trata de un tema que desborda la discusión.

Sin embargo, este predominio occidental se encuentra en entredicho. Parte de este cuestionamiento aparece en el propio seno de la civilización occidental. Al respecto, la radicalización de ciertas posturas críticas de orden epistemológico, ético, estético, etc., ha conducido en nuestros días a una crisis de época. Ello no significa que la modernidad *per se*, ni en su espíritu ni en su ánimo originales, haya surgido bajo el supuesto obligado de que debería devenir en una razón totalitaria y uniformante. Significa que han habido procesos de homogeneización social que, aunque acaso no necesariamente debían ocurrir tal como han ocurrido, así han acontecido. La razón, como fundamento moderno, ha sido cuestionada desde diversos ángulos. Muchos analistas, y artistas incluso, no han dudado en anunciar los inicios de una “posmodernidad” dando, ya por descontada, a la propia modernidad y su racionalidad.

Estos auto-pretendidos pensadores “posmodernos” se han atrincherado en una contradicción con la que ha lidiado la modernidad desde sus orígenes. Con la misma con la que hubieron de luchar, desde el principio, aquellas fuentes antiguas en las cuales se inspiraron los renacentistas. En el propio seno de la modernidad se ha desarrollado, en forma contradictoria con el espíritu original moderno, un relativismo persistente. Este relativismo no es desconocido para aquellos que, a lo largo de la historia, han tratado de hacer de la razón, tal como ellos la han entendido, una guía teórica y práctica.

Relativismo que, podría considerarse, no es más que una máscara del viejo escepticismo griego o, acaso, una radicalización del sofismo protagórico. Este relativismo ha venido conduciendo, de forma coherente y rápida, a un nihilismo, del cual el filósofo alemán Friedrich Nietzsche fue un temprano y agudo expositor teórico. Más allá de la visión nietzscheana que, con tanta lucidez leía la esencia de una realidad y anticipaba la venidera, los procesos históricos han corroborado de distintas formas el advenimiento y las implicaciones de este nihilismo aterrador.

Uno de estos procesos, en el marco del proceso que el sociólogo alemán Max Weber atinadamente llamó “desencantamiento del mundo”, ha sido el desdibujamiento de las identidades sociales tradicionales pre-modernas (las religiosas) y de las tradicionalmente consideradas como modernas<sup>3</sup>. El profundo descreimiento en el que el nihilismo ha sumido a las sociedades vanguardistas modernas, y a las que se encuentran en el proceso llamado

de “modernización”, visto sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX entre los sectores jóvenes de cada nueva generación social, ha llevado a una crisis de las identidades planteadas por la modernidad, tales como la del “ciudadano”, el “proletario revolucionario”, los nacionalismos y humanismos, etc. Sobra señalar que la crisis de tales identidades está aparejada con la crisis de todos los marcos axiológicos que las sustentan.

Por otro lado, ya en los albores del siglo XXI, uno podría pensar, dada la proliferación o re-surgimiento de diferentes religiones, sectas o prácticas como el esoterismo, que nos encontramos en un proceso de reencantamiento del mundo. Ello hasta cierto punto es así. Esta visión re-encantadora nos explica, en buena medida y para un buen número de personas, el florecimiento de este tipo de creencias. Incluso, visto desde cierto ángulo, a veces parece ser que las religiones tradicionales, existentes antes de la modernidad, se han fortalecido. Esta es una hipótesis que habría que corroborar y que es extremadamente compleja. Sin embargo, es innegable que el proceso de laicización social, apoyado fundamentalmente en la razón científica que da pie a los saberes especializados, ha quedado profundamente arraigado<sup>4</sup>. Lo que encontramos es que, por un lado, el avance científico-tecnológico fortalece la interpretación técnica del ente en total<sup>5</sup> y, por otro, re-surgen con fuerza los fundamentalismos religiosos.

Existen otras expresiones de cohesión social, cercanas al fenómeno religioso, en el sentido de generar vínculos de identificación colectiva y sentidos de pertenencia, en este contexto de crisis. Otros elementos que permiten construir adherencias sociales con una convicción casi tan vigorosa como el misticismo religioso y de una manera que, quizás, las produzca de forma más extendida que éste. Estos elementos son el deporte y la música<sup>6</sup>. La

---

<sup>3</sup> Este es el proceso que Nietzsche llamó “la muerte de Dios” y, por el cual, el filósofo francés Michel Foucault observó como consecuencia “el fin del hombre”.

<sup>4</sup> La razón científica es el punto más alto de la razón moderna y se sustenta en una metafísica meramente materialista. El proceso de laicización social no significa que las personas tengan amplios conocimientos científicos, ni siquiera que tengan una mayor cultura general –que de hecho la tienen en comparación con épocas anteriores-, sino que presuponen que existe una explicación para cada efecto visible aunque, de momento, ellos o la ciencia no dispongan de ella.

<sup>5</sup> Interpretación apoyada en esta metafísica materialista que mira, según el filósofo alemán Martin Heidegger, al ente en total como mundo, al hombre como sujeto, a la ciencia como verdad, a la naturaleza como un reservorio de energía a la mano, a las cosas como objetos y que se olvida del ser.

<sup>6</sup> Para la cuestión del deporte, el fútbol es el caso más representativo de la masividad-universalidad en la que ha devenido el deporte como espectáculo deportivo. Baste señalar que la Federación Internacional de Fútbol Asociación (FIFA) tiene agremiados más países en su organización que la Organización de las Naciones Unidas (ONU). La importancia del fútbol para los fanáticos de este deporte se plasma en la famosa frase “El

generación de identidades colectivas a través del equipo o la música de preferencia son un claro ejemplo de un mecanismo productor de identidades diferente al postulado por la modernidad originaria y por la tradición.

Sin embargo, cabe preguntarse hasta dónde la elección de estas nuevas identidades queda fuera del propio marco que las produce, es decir, aquel que apareció con la llegada de las sociedades de masas y de consumo. Evidentemente, la generación de éstas no escapa al contexto histórico que la deriva. No es posible señalar hoy la existencia de ninguna identidad que se fragüe sin una relación con su entorno moderno y capitalista. Empero, ello no significa que, necesariamente, la generación de una colectividad sea simplemente el producto de la manipulación precisa de los intereses de clase dominantes. Esta falta de simplicidad mecánica causal obliga a una reflexión más detenida de estos nuevos factores que generan colectividades en nuestra sociedad.

Hoy en día, uno de los factores más importantes para la configuración de las identidades sociales es, y ha sido, la música. La música puede fungir como un elemento accesorio de una identidad social que contribuye a reforzarla y darle cauce visible, como pudiera ser en el caso de las músicas étnicas. No es el que nos ocupa. Más bien, se trata de ver cómo las preferencias musicales han construido y re-creado ciertas identidades sociales que, a su vez, implican diversas formas colectivas de expresión, así como la ocupación de ciertos espacios sociales y la participación en rituales simbólicos compartidos. Se trata de la música como fundamento de la identidad.

La diversidad en las identidades sociales, en el contexto latinoamericano y para el caso mexicano, es un elemento que ha estado siempre presente en nuestra historia. Sin embargo es, sobre todo a partir de los años sesenta del siglo XX, cuando acaece con mayor fuerza el enraizamiento de ciertas identidades a partir de una preferencia musical. Después de estos años será característico de la sociedad mexicana encontrar una diversificación importante

---

fútbol no es cosa de vida o muerte: es mucho más que eso”. Que los procesos de identidad en este ámbito resultan cruciales para la configuración -probablemente exagerada pero quizás no tanto- de la anterior percepción social, se sintetiza en la reflexión: “Usted puede cambiar de lugar de residencia y de trabajo, de nacionalidad y religión, y hasta de esposa, sin embargo, uno nunca cambia los colores de su equipo”.

de tales sujetos colectivos, que ya no son solamente jóvenes, contruidos a partir de los diferentes gustos por distintos géneros musicales.

Después de la segunda guerra mundial, el mundo entró a una fase de clara bipolaridad en donde el llamado *american way of life* sostuvo ideológicamente al proyecto capitalista estadounidense como uno de los dos polos mundiales.

Las expresiones de esta ideología, en el terreno de la cultura, fueron claras en el cine y en la música. La música swing, como expresión blanqueada del jazz negro, fue la música que, en los salones de baile, manifestó con fuerza esta ideología estadounidense hasta poco antes de los años sesenta.

A fines de los cincuenta, la realidad pareció comprobar la falacia de un paraíso capitalista pródigo en riqueza material y valores espirituales. Esta percepción se hizo manifiesta en la propia cultura occidental a través, entre otros medios, de la música. El *rock and roll* surgió como una respuesta cultural al desmentido que la realidad hacía a las promesas de la ideología de posguerra.

Esta música tuvo, de entre sus exponentes, a algunos que sostuvieron una posición francamente pacifista frente a las tensiones emergidas de la bipolaridad. Común a todos ellos fue el sostener una posición hedonista libertaria que encaraba abiertamente la moralidad propuesta y prevaleciente en la sociedad estadounidense de posguerra. Por otra parte, era una música que, en las características mismas de la identidad social que generaba, era crítica de la sociedad en la que nacía. En este sentido rebelde, la adhesión de las grandes masas juveniles fue inmediata y su popularización mundial también. El *rock and roll* no tuvo oponente musical durante toda la década de los sesenta.

Sin embargo, en la década de los setenta, un nuevo género musical irrumpió en la escena mundial rivalizando con el rock. Se trataba de la música *discotheque* (disco).

Sus raíces las encontramos en las minorías homosexuales, negras y latinas de los EU. Esta música no podría haberse constituido como se conoció si hubiera carecido de alguno de estos elementos. En su desarrollo, adquirió características propias y novedosas. En primer lugar, inauguró un nuevo espacio social conocido como *discotheque* (discoteca). La exclusividad de este espacio permitió considerar a esta música como una oferta musical para la juventud adinerada.

Su desarrollo musical, tanto en su estructura como en sus espacios musicales, iba aparejado al proceso de constitución histórica de un imaginario social que colocaba a la “prosperidad” moderna como, inevitablemente, ligada al *glamour* y a los avances tecnológicos.

Esta música se popularizó y difundió a tal punto que pronto se masificó. Su expansión descentralizó los lugares de producción musical. Pronto hubo una producción musical en todos los continentes del mundo. Esta música fue cantada en, al menos, diecisiete idiomas. Brasil fue el productor latinoamericano más importante de esta música.

También esta música definió novedades en la imagen de sus escuchas y en la danza. Esta última se caracterizaba por el posible alejamiento físico de la pareja en forma permanente. Ello no significó que, particularmente en sus inicios, el contacto con la pareja no existiera y que la forma de baile de contacto tuviera características distintas de otras formas de baile.

Durante los años setenta, poco pudieron hacer el rock y otros géneros musicales frente a la irrupción de esta música. Empero, en estos mismos años y de manera discreta, el rock comenzó una diversificación importante. A inicios de los ochenta, y como consecuencia de tal diversificación, el rock tuvo mejor respuesta frente a la música disco, tanto ideológica como musicalmente hablando. Por su parte, la evolución de la música disco tuvo como consecuencia su transformación al género musical conocido como *high energy* (nrg).

De tal modo, el nrg se encontró en la escena musical frente a nuevas tendencias mejor consolidadas del rock. En materia ideológica el *heavy metal* –y sus diversas variantes- y el punk se erigieron como los antagonicos naturales del nrg disputándole, principalmente, la preferencia de los sectores juveniles populares en el mundo. En el caso mexicano, a estos dos géneros habría que agregar al que ha sido llamado “rocanrol”.

La confrontación de dos preferencias musicales que hacían coincidir, prácticamente, a los segmentos piramidales de la estratificación social capitalista de siglo XX pronto quedó atrás. La irrupción del llamado “rock pop”, sobre todo a partir de mediados de los ochenta, le disputaba al nrg la preferencia de la juventud de las elites.

En el México de los ochenta, el nrg, a su vez, se erigió como referente musical en torno al cual giró otra música que aparecía con fuerza en la escena musical. Se trató del

*break dance*, con raíces latinoamericanas en sus tendencias musicales y bailables formativas. Estas músicas, se prestaban a compartir elementos de carácter dancístico y auditivo, además, permitían la identificación de los seguidores del nrg con los del *break*.

La importancia de la melodía, algunos pasos de baile y la cuestión ideológica son los elementos de continuidad más importantes entre la disco y el nrg. La apropiación de nuevos espacios sociales, propiciado por la aparición de los llamados “Luz y Sonido” (LS), cuyas expresiones más importantes se dieron en la Ciudad de México, la pérdida paulatina de sus espacios tradicionales –las discotecas–, las innovaciones técnico-musicales y nuevas características en el arreglo y el vestido, así como un sentido de pertenencia mucho más fuerte de las audiencias hacia su música, son elementos de discontinuidad entre la disco y el nrg.

En la década de los noventa el nrg, por diversas causas, experimentó un declive en su producción y difusión. Frente a este declive aparecieron en el mundo distintas formas de preservar esta música por sus seguidores. México no fue la excepción. En esta década, también declinaron los oponentes más tradicionales y auténticos del nrg, el *heavy metal*, el punk y, en México, el rocanrol.

El panorama musical a partir de entonces y, con particular énfasis, a partir de mediados de la década de los noventa, fue ocupado por diversos géneros que no han logrado cuajar en una aceptación tan generalizada como lo tuvieron otros en diferentes momentos. Dicho horizonte se cubrió de multitud de géneros musicales, más visiblemente híbridos (fusiones), de menor envergadura, seguidos solamente por adolescentes en contraste con tiempos anteriores en donde, todavía, el nrg pudo romper la brecha inter-generacional e inter-clase, formando una comunidad de gusto.

Muchos de estos “ritmos nuevos” no lo son. En varios se reconoce la persistencia del nrg pero, por diversas causas, han sido nombrados de otras formas y señalados como géneros musicales nuevos.

La crisis del nrg puso a prueba a sus audiencias y se reveló como la pregunta ineludible e impostergable, para ellas, de si el sentido de escucha de esta música correspondía a una moda o a algo más. La respuesta parece haberse inclinado en el segundo sentido.

¿Cuál es el presente y el futuro del nrg?, la historia de este género nos pone en condiciones de reflexionar al respecto, pues la persistencia de sus espacios musicales, la posesión de audiencias de diferentes edades y procedencias sociales, así como la continuación ininterrumpida de su escucha y baile, luego de un cuarto de siglo, permite que pueda proponer la categoría de identidad sociomusical para comprender mejor este segmento de realidad latinoamericana.

### *Acerca de la investigación*

Dentro de la historia social han sido abordados diversos movimientos que tienen como referente fundamental a la música. Estos movimientos han sido estudiados también desde la Historia urbana, la Historia de la cultura, la Estética, la Sociología, la Filosofía, la Antropología, la Semiótica, etc. Uno de estos géneros, que ha dado pie a comportamientos colectivos y expresiones culturales importantes, ha sido el rock.

Sobre el rock, supuesto género por excelencia de la juventud contemporánea, se ha escrito una literatura abundante, aun para el caso mexicano. Por ser utopista, rebelde, denunciante, urbano y masivo se ha podido universalizar –en un entorno favorable para el desarrollo de estas características- como género musical representativo de la música popular.

Sin embargo, se le ha prestado poca atención a otros géneros musicales que han tenido también una influencia duradera e importante. Uno de estos géneros es el nrg el cual, extrañamente, no ha sido objeto de estudios numerosos y profundos. Por el contrario, después de haberse convertido durante la década de los ochenta en el único género musical importante, opuesto y rival al rock, solamente se han hecho documentales biográficos de algunos cantantes del género o se han escrito algunas semblanzas cronológicas –carentes de un deseable mayor rigor teórico- y testimonios por simpatizantes de la música.

De hecho, no me ha sido posible hasta ahora encontrar un solo trabajo, desde alguna perspectiva más rigurosa, que trascienda el aspecto biográfico. Durante el transcurso de mi investigación exploratoria, la bailarina y antropóloga mexicana Amparo Sevilla me dejó claro, incluso en comentarios personales, que no existe nada publicado, desde ninguna perspectiva ni en ninguna otra parte del mundo, en relación directa con espacios de baile en



México a partir de la década de los setenta. Esto significa que no hay análisis de discotecas mexicanas y, por ende, tampoco de los espacios sociomusicales nrg.

Esto obedece a diversas causas. Una de ellas es que la música disco y el nrg han sido criticadas desde muchos ángulos y se le ha tildado de moda o enajenación. Sus procesos de composición y ejecución musicales han sido desdeñados en función de un ludismo musical que, supuestamente, es salvaguarda frente a una tecnología deshumanizante en el arte. En el terreno del uso de la música, se critica una falta de compromiso de éstas para con ideales más elevados que el éxtasis del baile o el placer de escucharla. Se les considera carentes de contenido, en consecuencia, faltas de compromiso, bajo el supuesto de que el arte debe someterse a fines éticos y/o políticos.

Sin embargo, en el caso del nrg, se trata de una música viva y presente en Latinoamérica por más de veinticinco años. Y a un cuarto de siglo de distancia poco se ha escrito de la música en sí misma y de la manera en que ha sido vivida por sus audiencias. En buena medida, se trata de una ignorancia y un desdén basados en prejuicios de carácter cultural, los más difíciles de deshacer. Se presume que una música no puede ser analizada en sí misma, ni al entorno social que se crea en torno a ella, porque un trabajo de esa naturaleza deviene poco serio al provenir su objeto de estudio de industrias culturales que tendrían una especie de misión de avasallar lo “propriadamente” latinoamericano y de lucrar indebidamente con nuestros pueblos.

El papel de las industrias culturales como medio de transmisión cultural es incuestionable. La posibilidad de que dicha transmisión funcione como vehículo de dominación cultural, sin embargo, puede quedar en entredicho de acuerdo a la forma de recibir. Por lo tanto, el análisis de las formas de recepción es fundamental si queremos entender el impacto en la cultura nativa y desarrollar formas de resistencia que, en este caso, significan el enriquecimiento y no el empobrecimiento de un acervo musical. Es decir, una apropiación creativa se puede traducir en una resistencia abierta y flexible que amplía la oferta cultural y no la reduce.

Los diversos procesos que tienden a modificar, sustancialmente, la vida de las personas en el mundo, incluida nuestra Latinoamérica, a veces no son comprendidos cabalmente. Parte de esta circunstancia obedece a la falta de conocimiento sobre lo más importante, es

decir, lo inmediato, lo cercano, lo próximo, lo de junto. ¿Cómo debemos entender realidades que, en un aparente estatuto ontológico de meros implantes culturales artificiales, coexisten con nosotros cotidianamente?, ¿porqué la gente, de diversos orígenes socioeconómicos y con variaciones importantes en su capital cultural, sigue asistiendo a escuchar música nrg después de más de veinticinco años?, ¿porqué acude gente nueva, joven, a escuchar y bailar un género musical que podría ser considerado por ellos “viejo” y, en consecuencia, dados ciertos parámetros de nuestra época, indeseable?.

La respuesta evidente es porque les gusta. Por lo tanto, se hace necesario realizar un análisis sobre la construcción social del gusto. Pero se trata de un estudio concreto, más que teórico, de un gusto específico en el complicado escenario de la Ciudad de México. Esta labor mostraría de qué manera y bajo qué condiciones se va construyendo alrededor de la música una comunidad de gusto que tiene diversas y complejas implicaciones.

Este trabajo no solamente es un intento por desmoronar una serie de prejuicios que impiden, siquiera, emprender una aventura intelectual de comprensión por las inocuas superficies sociales. También es una muestra concreta de cómo se va construyendo –y se ha ido construyendo- aquello que creemos lo “propiamente” latinoamericano. Pues, al descartar lo que no es “propiamente latinoamericano” de los Estudios Latinoamericanos, se define lo que sí es pertinente de investigar. Verdaderamente, la construcción de la realidad latinoamericana puede ser tan compleja que la disección analítica no se alcanza a plenitud. En lo que se dice de este trabajo, y en lo que se muestra implícitamente, comprendemos que, como siempre, lo mejor que nos ha definido es la manera de hacer nuestro, de apropiarnos.

Por ende, realizar una tesis que aborde esta temática, no es más que cubrir un espacio muy importante de la historia social moderna reciente y viva de una música que ya hemos hecho nuestra. Este trabajo no solamente cubre un hueco, que se ha venido ahondando conforme pasa el tiempo, en relación con una forma específica de apropiación social de un género musical. La sola presencia de una investigación de este tipo no solo es útil desde una perspectiva metodológica, en virtud de que posibilita la realización de análisis comparativos posteriores. Su utilidad se extiende de otros modos.

Por un lado, pretende exponer una referencia elemental en los análisis sociológicos o históricos en relación con los trabajos que versan sobre música y sus audiencias. La categoría de identidad sociomusical pretende vincular los elementos que comportan a un cierto tipo de identidad que se construye teniendo como fundamento a la música, a un cierto género musical concreto. Esta identidad tiene la particularidad de crear espacios sociomusicales, es decir, lugares donde se construyen relaciones sociales que giran en torno a un tipo específico de música y no otro. Los espacios y las identidades sociomusicales poseen una serie de características diferenciadas y una manera de afirmarse en el propio espectro de identidades sociomusicales. La espacialidad acotada de un cierto espectro, en un momento histórico dado, construye una geografía sociomusical, tan real como incierta.

En este sentido, se trata de proponer una nueva mirada nuestra, que no se reduzca a ciertas perspectivas que son usadas, por “seguras” o por “nuevas”, de manera reiterativa y/o acrítica, lo cual no sólo limita sus posibilidades fructíferas de explicación o comprensión, sino que las convierte en maneras de velación y no de alumbramiento.

El análisis de los antecedentes musicales del nrg me colocó en la necesidad de estudiar a la música disco. Siendo parte de la realidad latinoamericana de los años setenta, hubo que buscar en los EU los elementos que pudieran dar cuenta de esta realidad. En esta búsqueda nuevamente apareció Latinoamérica, no sólo por la importancia del Brasil en la producción de esta música, sino por la enorme influencia de los latinos residentes en EU en el propio origen musical de la disco.

Esta música fue recibida en América Latina, por los intelectuales en la década de los setenta, como la punta de lanza de un imperialismo cultural anglosajón, una moda artificial carente de autenticidad y valor estético. El contexto histórico, y la relación de hegemonía impuesta por los EU a Latinoamérica a lo largo de la historia, justifican plenamente esta actitud de desprecio y desconfianza. Empero, lo que dicha actitud registró, fue sólo una parte de la realidad de la música disco, tanto en América Latina como en EU.

Este género musical fue violentamente atacado, a fines de los setenta, por los grupos más radicales de derecha W.A.S.P. (*White Anglo Saxon Protestant*) en los EU. Justamente, el rechazo obedeció a la preeminencia de actores negros, homosexuales y latinoamericanos en esta música.

Para todos sus críticos de entonces, los altos grados de tecnología incorporada en sus procesos de composición y ejecución fueron recibidos bajo la idea de que esta circunstancia deshumanizaba el arte. El nrg radicalizaría la relación entre música y ciencia, mostrando que el camino común que se configuraba en los procesos de producción, emplazamiento y escucha musical era irreversible.

El nrg no es una música originariamente latinoamericana. De hecho, es una música cuyos orígenes dejan de tener importancia conforme se fue dando un desarrollo vertiginoso y simultáneo de ella en todo el mundo. La música disco pero, sobre todo el nrg, son expresiones artísticas de un desarrollo tecnológico y de un proceso de mundialización cultural que no transcurre de manera unilateral.

La música disco tuvo un caluroso recibimiento entre la juventud de los años setenta, más allá de las críticas que se vertieron sobre de ella. Sin embargo, lo que surgió en los EU como una especie de subcultura minoritaria, fue ofertado al mundo por las industrias culturales como una moda.

La forma bajo la cual fue ofertada esta moda fue la de un accesorio de clase dominante. La música disco, tuvo como característica novedosa en todo el mundo la generación del nuevo espacio sociomusical de la discoteca. Empero, no todos podían pagar el ingreso a una discoteca.

Precisamente por eso, cuando la evolución técnico-musical generó el nrg en los ochenta a partir de la disco, como un género musical nuevo, la forma de recepción resultó muy diferente a la de la década anterior.

La música nrg logró romper brechas generacionales y de clase. Esto fue particularmente nítido en la Ciudad de México. De allí la importancia de escoger esta ciudad como el área específica de este estudio primero. Por la complejidad de la recepción del nrg en esta ciudad, y por la ausencia de estudios previos al respecto en general, no es posible extenderse más allá de esta área.

El surgimiento de los llamados “Luz y Sonido” (LS) de esta música en esta ciudad, implicó una manera de re-significarla a través de prácticas colectivas muy propias como el vestido, el baile y las formas de difusión. El carácter masivo de las audiencias permite afirmar que no hubo en ningún otro lugar una forma de emplazamiento, de tal envergadura, que se apropiara de lugares no destinados a la música y que se generaran por todas partes

nuevos espacios sociomusicales. La diversidad de tales espacios le arrebató a las discotecas este nuevo género, logrando romper la brecha de clase, dada la heterogeneidad social de sus audiencias o personas involucradas en este ambiente.

Por otro lado, la capacidad de un emplazamiento masivo a través de los LS, propició un necesario desarrollo tecnológico autónomo en materia de recursos audiovisuales. Esta apasionante historia no ha sido desarrollada con profundidad, pero muestra que el subdesarrollo técnico, bajo ciertas condiciones, no es insalvable.

La insistencia de la gente en ir a escuchar su música, después de veinticinco años de haber surgido, hacen obsoletas las categorías de “moda” o “juventud”, por ejemplo, como lineamientos de comprensión fundamentales al respecto. Los nuevos jóvenes escuchas de esta música también disminuyen el poder explicativo de la categoría de “generación”. Por lo tanto, se requiere una nueva base de entendimiento para conocer, más que una música no latinoamericana, una incuestionable realidad en una de las ciudades más importantes de América Latina.

Esta tesis, en consecuencia, de manera inevitable no sólo obliga a pensar en la relación contemporánea entre ciencia y arte, a meditar en la validez de ciertas perspectivas que son usadas para dar cuenta de los fenómenos sociales y culturales de la región, a considerar más detenidamente el peso de las industrias culturales y las posibilidades de la re-apropiación de los productos sociales, a re-discutir el sentido de la autenticidad en todos los ámbitos, sino a re-pensar qué es lo “propiamente latinoamericano” y cómo se construye históricamente.

En el contexto actual de los Estudios Latinoamericanos, según el latinoamericanista Guillermo Guajardo, los Estudios Latinoamericanos no debieran verse como una mera denuncia a la “globalización”, ni tampoco una visión alternativa en este campo tendría que identificarse como la simple advertencia del retorno imperialista. Guajardo propone, de manera correcta a mi entender, una visión científica que conjugue la dimensión histórica con nuestras especificidades sociales<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Guajardo. “Ni inasibles ni conspirativos: algunos temas para investigación y formación en Estudios Latinoamericanos” en De los Ríos, N. e I. Sánchez (comps). *América Latina: Aproximaciones Multidisciplinarias*. México, Posgrado en Estudios Latinoamericanos (UNAM), 2005, pp. 82-83.

Se trata de seguir las directrices del latinoamericanista, jurista y filósofo boliviano Mario Miranda Pacheco, quien señala que América Latina se expresa de infinitas maneras y en la confluencia de elementos conformadores de nuestras sociedades y culturas, provenientes de otras sociedades y culturas con las que hemos tenido contacto por más de cinco siglos, por cuenta propia hemos creado lo nuestro<sup>8</sup>. De tal modo, Miranda señala que los Estudios Latinoamericanos son el estudio de la totalidad de América Latina<sup>9</sup>. Bajo estos señalamientos de una realidad histórica, y haciendo una analogía del planteamiento que hace el filósofo español José Gaos para la filosofía y el mundo, puedo postular que dichos Estudios deben dar cuenta de todo lo habido y por haber en Latinoamérica.

A partir de allí, nuestro tiempo lo exige, debemos acostumbrarnos a considerar, no solamente que las respuestas sobre América Latina también radican en un tiempo que antecedió al propio término-idea de “América”, sino, en términos espaciales, que algunas explicaciones acerca de Latinoamérica pueden estar en Asia, África, Oceanía, Europa o Norteamérica.

De hecho, querámoslo o no, nuestra América ha sido siempre privilegiada como lugar de intercambio cultural y objeto de pensamiento para todos los hombres del mundo. Así ha sido y no es algo desconocido para nosotros. Por eso, ir a buscar algunas respuestas para América Latina fuera de sus fronteras, no debe ocurrir bajo el signo del temor y la consideración de una aventura no justificada, más bien debe verse como una vuelta al hogar.

---

<sup>8</sup> Miranda. “El oficio del latinoamericanista” en *Signos y figuraciones de una época. Antología de ensayos heterogéneos*. La Paz, Plural Editores-UNAM, 2004, p. 79.

<sup>9</sup> Miranda. *Problematizar el conocimiento frente a los nuevos retos en América Latina* (impartida conjunta con Rolando García), organizada por el Posgrado en Estudios Latinoamericanos, presentada en la Sala Lucio Mendieta en el edificio de Posgrado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM el 6 de octubre del 2005.

## Capítulo 1. Géneros musicales

### *1. Música popular y géneros musicales*

Iniciar la historia de la apropiación de un género musical, originalmente no latinoamericano, en una parte de Latinoamérica, implica hablar de una imbricación de historias y de los aspectos teóricos más diversos.

Por principio de cuentas hay que establecer que el *high energy* (nrg) es, ante todo, música. Entonces, hay que iniciar considerando que la música se presenta en formas diversas. La música se presenta como historia de la música, es decir, como músicas a lo largo de la historia.

La historia de la música fue, en realidad, un conjunto de historias considerablemente independientes hasta antes de la llegada de la modernidad con todo lo que esto implica en el campo del arte, incluidos los consecuentes avances técnicos en materia de reproducción y difusión musical, el gramófono, la radio, el fonógrafo, el video, etc. Todos estos rasgos de época contribuyeron a la gestación de una historia de la música mediante el anudamiento de las diferentes historias musicales, lo cual no significa la desaparición de la diversidad musical.

El nrg es parte de la historia de la música popular occidental, a la vez que es expresión de un momento importante de este anudamiento, es decir, es manifestación de la mundialización en la historia musical e indica un período importante de *la historia de la música*, en el sentido histórico y ontológicamente real del término.

El término de "música popular" fue, inicialmente, aquel con el que se designó a la música que, a partir del romanticismo del final del siglo XIX y en la forma artística de los bailes de salón, "el pueblo" bailaba y escuchaba.

En términos históricos, el nacionalismo del siglo XIX en Europa despertó el interés, que era también de carácter político y no sólo de un mero pintoresquismo social, de los músicos

"cultos" por la "música folklórica" o popular<sup>1</sup>. Parte de los rasgos que definen al movimiento romántico es justamente el interés por la música popular o "folklórica"<sup>2</sup>.

La música popular fue el resultado de un deslinde de la música culta romántica frente a géneros musicales que no ocupaban la monumentalidad de las orquestas románticas, ni en su composición, ni en su ejecución, ni en su sentido. El modo de emplazamiento de la música romántica en el concierto orquestal sinfónico propició que, en efecto, acudiera un número de espectadores como nunca en la historia. En realidad, el concierto (público), el tipo de pensamiento secularizado y los medios de difusión masiva en la modernidad, han liquidado las restricciones para escuchar música, sean de carácter temporal-espacial o ritual (tradicional). Pese a todas estas condiciones, el número de espectadores fue proporcionalmente reducido en comparación con el crecimiento demográfico. Nunca antes hubo tanta gente en las salas de conciertos pero, de igual modo, nunca hubo tanta gente que no pudiera entrar ni tener acceso a esta música. Ello hubiera resultado impensable en otras etapas de la historia, por ejemplo, durante la época medieval, en donde la asistencia a misa hacía absolutamente accesible una música con fundamento cultural. Además, la complicación y número de instrumentos de la orquesta romántica hizo imposible que fuera emulada su música al modo en que ocurría en el medioevo renacentista, con la música cortesana que era tocada con variaciones en las danzas populares.

---

<sup>1</sup> El papel de la música como recurso de creación de identidades nacionales, no sólo fue propio de Europa. La música ha sido empleada, de una manera estereotipante, con la finalidad de que sirva como referencia identitaria. El historiador mexicano Ricardo Pérez Montfort, señala la utilidad política del estereotipo en los procesos de construcción de identidades regionales y nacionales en América. Tal es el sentido del costumbrismo en la construcción de los estereotipos. Pérez Montfort. "Folklore e Identidad" en *Archipiélago* 41, julio-septiembre 2003. México, Confluencia-Archipiélago, p. 49. Ordinariamente, la música popular, salvo situaciones excepcionales como el uso ideológico que hace de ella el nacionalismo oficial, no es vista en su sociedad como un arte elevado. Por eso, el sociólogo francés Pierre Bourdieu afirma que toda "estética popular" es una "estética" dominada en cuanto a que, todo el tiempo, está obligada a definirse en relación con las estéticas dominantes. Bourdieu. *La distinción*. México, Taurus, 2002, p. 38. Parte de esta dominación viene del propio Estado. Además, los ideales de "pureza" y "autenticidad", que le son atribuidos a esta música de manera ideológica por el nacionalismo, son falsos.

<sup>2</sup> Ver Myers. "Etnomusicología" en Cruces. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001, p. 21. Helen Myers utiliza la categoría de "música folklórica". En la lengua inglesa, el sentido del *folk* es usado en términos generales como sinónimo de lo *popular*, es decir, de lo popular, en español. No es incorrecto, por lo tanto, sustituir lo folklórico por lo popular en un sentido lingüístico del orden de lo común. Una pequeña reflexión acerca de la "música vernácula", "popular", "étnica", etc., en Nettl. "Últimas tendencias en musicología" en Cruces. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001. Una discusión más profunda acerca de los significados de los términos "folklórico", "popular", etc., se encuentra en Hausen. *Introducción a la Historia del Arte*. Guadarrama, Madrid, 1973.



Por otro lado, la forma del concierto romántico, en la particular relación que se estableció entre artistas y público, es la que sigue privando hasta nuestros días. Es decir, una forma de relación donde el público debe tomar una serie de acciones bajo las formas de silencios y sonidos (gritos y aplausos) en los momentos convenidos y apropiados. Estos momentos son los que marca el protocolo artístico. El público gira en torno al artista y su participación se encuentra determinada por este predominio.

La hegemonía de una concepción romántica del arte, como un arte que debe halagar los sentidos, propició que la gente no cesara de buscar placer en la música. Un placer legitimado por el arte mismo, pero también por un naciente placer moderno de entretenimiento. Por lo tanto, hubo nacientes necesidades sociales, producto de carencias que el propio romanticismo impuso, que la música romántica no podía cumplir. En el horizonte de lo posible surgieron formas artísticas nuevas en los sectores sociales y económicos más desfavorecidos, es decir los sectores populares, y surgió una distinción histórica, no sólo ideológica, en las formas musicales compositivas e interpretativas entre "música culta" y "música popular".

Desde una perspectiva de interpretación más amplia y de más largo plazo, la música popular es aquella música de tradición fundamentalmente oral propia de las clases populares dentro del espacio geográfico de Occidente, y restringido al período histórico anterior a la entrada de estas músicas dentro de las dinámicas de difusión masiva. Sin embargo, no estoy tan seguro de que en el período previo al romanticismo la distinción entre música culta y música popular sea tan clara y, por lo tanto, operativa para el análisis.

A inicios del siglo XX, la música popular, por la propia naturaleza de la distribución demográfica, era básicamente rural. Posteriormente, el desarrollo de un capitalismo urbano industrial, el surgimiento de nuevas tecnologías en el campo de la física, la aparición de industrias culturales y artísticas en el contexto del capitalismo desarrollado de siglo XX, así como la aparición de nuevos enfoques teóricos sobre la música y la sociedad, han propiciado la dificultad de seguir estableciendo fronteras nítidas y bien definidas entre la música "occidental", "no-occidental", "popular", "culto", "auténtica" y "comercial". En la historia de la investigación de la música, y en los intentos teóricos por establecer clasificaciones, se fue forjando la idea presente de que resulta hasta imposible, y quizás

inútil, realizar las distinciones entre estos tipos de música<sup>3</sup>. La intervención del capital en el arte generó una industria del arte y una industria musical que han dificultado la operabilidad teórica basada en la añoranza esencialista, legitimadora y clasificatoria de la música culta y la música popular. "De la industria musical se derivó tal mezcla de estilos y tendencias que los investigadores de comienzos de siglo, empeñados en dar con la verdadera música folklórica, habrían quedado atónitos."<sup>4</sup> El impacto de la industria musical, en la forma y los usos de la música, propició el inicio de la desaparición del ideal de la "verdadera" música folklórica o popular.

Al avanzar el siglo XX, el término de "música popular" fue ampliado y estrechado. En un sentido teórico, básicamente antropológico con fuertes connotaciones ideológicas posteriores, se amplió hacia la inclusión y el reconocimiento de otras "músicas populares", pertenecientes a otras latitudes culturales.

Desde otra perspectiva, fundamentalmente de la del sentido común de la sociedad de masas de la segunda mitad de siglo XX, el término de "música popular" se estrechó a la referencia inmediata de la tradición musical anglosajona. La *popular music* o *pop music* terminó siendo para los no especialistas, es decir para la mayoría de la gente, la música en inglés posterior a la segunda mitad de siglo XX que se escuchaba en la radio. Aunque luego se haría pop en español y en otros idiomas bajo la influencia musical del rock y los géneros que le siguieron, la industria musical, básicamente controlada en un principio por los grandes capitales norteamericanos e ingleses, se encargó de tal estrechamiento. La *pop music* resultó una referencia inmediata a varios géneros musicales desarrollados, principalmente, en Estados Unidos y Gran Bretaña.

La *pop music* o el pop, como una de las formas lingüísticas en las que se ha hispanizado, coadyuvó, siendo parte del mismo, al surgimiento de un movimiento cultural

---

<sup>3</sup> Sin embargo, no podemos dejar de reconocer, en la historia de las ideas, la importancia de la historia peculiar de cada una de estas categorías reconociendo, además, las referencias y sentidos a los que alude. Desde esta perspectiva, resulta inaceptable el señalamiento de José Manuel Trujillo Cedillo de que, siendo la música pop la música popular, "cualquier recopilación del pop debe retroceder hasta el momento en que se produjo por primera vez una popularidad masiva." Al respecto, Trujillo. *Para documentar el rock. Un análisis cronológico y musical de los géneros rockeros*. Impresiones ALSA, Orizaba, 2001, p. 20. En este sentido, la atribución de que una música popular lo es, en la medida en la que se convierte en música comercial, es equivocada. Justamente, si ha sido posible sostener la diferenciación entre una música popular y una comercial, esto fue en los tiempos en que no hubo industrias culturales que masificaran la producción y el consumo de la música y el arte.

más amplio, justamente del llamado "movimiento pop"<sup>5</sup>. Es difícil establecer, y ello va de acuerdo con la acepción que se use de *pop music*, si la música fue previa al surgimiento de este movimiento o aparecieron al mismo tiempo. Desde mi perspectiva, la música pop pre-existe a los movimientos pop, y el desarrollo de la historia de esta música constituye mi exposición de argumentos para tal aseveración.

El movimiento pop realizaba una dura crítica a la llamada "sociedad de consumo" y sus formas de hacerlo, preferentemente artísticas, frecuentemente han devenido en mercancía consumible. Se trata de un irónico y permanente juego en el que lo que se presupone más auténtico -y auténtico significa en este contexto lo más crítico en contra del "sistema" de la sociedad de consumo- resulta ser lo que más se vende. Por eso, José Manuel Trujillo Cedillo sostiene que la esencia del arte pop tiene un carácter contracultural, esencia que hace extensiva al rock. Sin embargo, para él, la contracultura tiene un carácter funcional e integrador del sistema social, en la medida en que los movimientos pop han sido aprovechados a favor de la propia sociedad de consumo. En este sentido, no atiende al sentido originario del término "contracultura". Ello, a mi parecer, no invalida su apreciación de la ironía que acontece en los movimientos pop<sup>6</sup>. Y es bajo esta noción de lo que es música pop, y de la tensión que se establece entre lo auténtico y lo comercial en ella, que el análisis de la música se planteó no sólo la cuestión de analizar sonidos como objeto sino, además, se incluyó al "estilo", es decir, a la imagen y a las formas de vida derivadas de la escucha de esta música<sup>7</sup>.

Desde este punto de vista, un análisis de la música pop de la segunda mitad de siglo XX quedó inseparablemente ligado a los estudios de la juventud y de las industrias culturales (artísticas, sobre todo musicales); pues han sido los jóvenes quienes más tienden a estilizarse conforme a las tendencias de la música. En contraparte, es la industria quien la mayor parte de las veces les provee de referentes estilísticos al venderles, y bien, los insumos culturales necesarios al respecto. En este sentido, quedó muy arraigada la idea de

---

<sup>4</sup> Cursivas originales en Myers. *Op. cit.*, p. 30.

<sup>5</sup> Decir "el pop" (masculinizado) puede aludir en español, de acuerdo al contexto, a la música pop o al movimiento pop.

<sup>6</sup> Trujillo. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>7</sup> En realidad el estilo tiene que ver con la serie de redundancias que definen a un artista, como hemos visto. Empero, también tiene el sentido de señalar la cuestión de la forma no sólo en el ámbito de la actividad artística, sino en el ámbito de la definición de la apariencia, la personalidad y la identidad.

que no es posible analizar por separado las culturas juveniles, su expresión musical o la música pop y las industrias de la música.

Este arraigo ha fetichizado las categorías de “música popular” y de “música juvenil”. A pesar de que ha existido una evolución histórica notable de la sociedad y la música, se tiende a usar estas categorías de manera acrítica. Su abuso desmedido, más que su uso cuidadoso, tiende a oscurecer las nuevas relaciones entre sociedad y música.

Hoy en día, el sentido teórico original, de carácter antropológico, ha perdido fuerza en su sentido más general. Es poco probable que un etnomusicólogo, o un historiador o sociólogo del arte, hablen acerca de la "música popular" en oposición a una "música culta" o una "música comercial". De hecho, la propia referencia a "lo popular", y al "pueblo" propiamente dicho, cae cada vez más en desuso teórico.

En contraparte, se ha fortalecido la perspectiva de que la *pop music* es un término ambiguo que denota una serie de géneros musicales distintos desde la segunda mitad de siglo XX, independientemente de la intromisión de las industrias culturales en su producción, de la comercialización de esta música o del idioma en el que se le interprete<sup>8</sup>. Es en este sentido, a la vez ambiguo pero comprensible para la mayoría, que se usa en este trabajo el término de "música popular" o *pop music*. Dado que la música popular aglutina varios géneros musicales, no podemos considerar que su ambigüedad coadyuve a esclarecer las realidades contemporáneas. Es necesario reconocer la diversidad y especificidad de los géneros musicales diversos. Antes de ello, hay que sustentar la pertinencia del empleo de la categoría de “género musical”.

---

<sup>8</sup> Desde un punto de vista que se pretende más técnico, útil y riguroso, Myers escribe acerca de las "nuevas músicas tradicionales". Es decir, las "formas populares occidentalizadas en ciudades no occidentales en vías de desarrollo". Considera un ejemplo de ello a la "salsa latina". Claro que el supuesto de Myers de que Latinoamérica no es parte de Occidente es discutible, así también surge la pregunta de cómo llamar a las formas populares musicales occidentales, supuestamente “verdaderamente” occidentales, que han recibido, en forma creciente, la influencia de elementos no occidentales o provenientes de la propia vertiente occidental latinoamericana, como ocurrió con la música y baile *discotheque* y con la danza *break dance*, por ejemplo. Myers. *Op. cit.*, p. 30.

## 2. La categoría de "género musical"

Desde la perspectiva de la historia que se escribe, Leonard Meyer concibe a la historia de la música como "el resultado de la interacción de restricciones compositivas existentes en las contingencias del medio ambiente cultural". Para él, las elecciones de los compositores constituyen la historia de la música. Por supuesto, toma un particular concepto de música que enfatiza el papel de la composición en la misma y que lo lleva a la aseveración, veraz por cierto, de que "las maneras en que los mundos fuera de la música han afectado al cambio estilístico han sido rara vez delineados y explicados meticulosamente". A partir de esta carencia, propone las bases para escribir una nueva historia de la música<sup>9</sup>. En mi opinión, la escritura de una historia renovada debe partir del análisis concreto de los distintos géneros musicales atendiendo especialmente el sentido de su escucha, considerando los elementos exteriores que se implican, para llenar el vacío señalado por Meyer.

En el terreno de la historia que se hace, la música se presenta a través de su historia. Es decir, de su diversidad. Se presenta como las músicas, como los diversos géneros musicales.

¿Qué define a un género musical?, esta pregunta nos lleva de inmediato a cuestiones de principio tales como ¿qué es la música?. Pero antes siquiera de tratar de responder, cabe el cuestionamiento más radical de saber si se puede contestar. Es decir, si es posible hablar con palabras de la música. Para el filósofo alemán Theodor Adorno la música se constituye, quizás, como "el prototipo de la intraducibilidad"<sup>10</sup>. Sin embargo, Adorno reconoce que, a partir del músico alemán Ludwig Van Beethoven, en "una disposición consciente sobre el lenguaje musical deben cristalizar caracteres de tipo lingüístico, algo así como las ideas platónicas de temas, transiciones, preguntas y respuestas, contrastes, continuaciones, alejados del material sonoro dado previamente por la tonalidad."<sup>11</sup> Para Adorno, la relación que se establece entre el lenguaje y la música es compleja y, en su parte más alta, es la que se establece entre filosofía y música. La actitud filosófica de querer responder con el

---

<sup>9</sup> Véase, Meyer. "Un universo de universales" en Cruces. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Trotta, Madrid, 2001, pp. 254, 255, 257.

<sup>10</sup> Adorno. *Sobre la música*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 73.

<sup>11</sup> Adorno. *Op. cit.* (2000), p. 39.

concepto a la pregunta del enigma musical dirigida al oyente, carece de sentido, pues son necesarios ciertas mediaciones, procedimientos técnicos y caracteres musicales (el material), para acercar el pensamiento a lo que la música es. En última instancia, la escucha es social y su sentido determina lo que es música. Por lo tanto, Adorno es renuente a considerar la música como un lenguaje, pese a que “en su más extrema disociación, [puedan] convertirse de nuevo el uno en el otro” de acuerdo a su naturaleza. La música no puede reducirse a ser un lenguaje lógico, ni tampoco puede ser considerada un lenguaje especial. Aceptarlo de tal modo deviene tan abstracto, que no dice más allá de indicar una articulación que posee un cierto orden interno<sup>12</sup>. Existen más posiciones al respecto. Helen Myers, en su reflexión acerca del desarrollo histórico y quehacer etnomusicológico, toca el aspecto de la traducción del lenguaje musical a través de estudios de caso y siguiendo la lógica de la pregunta "¿qué es música y para quién lo es?". Al respecto, señala que el análisis del vocabulario musical de los 'are'are de las islas Salomón suscitó a varios estudiosos a ser optimistas en la resolución de la oposición entre lengua y música. El análisis musical desde distintas perspectivas pudiera ser lo más adecuado como punto de partida. En ese sentido, Nketia encara la cuestión de la música a través de tres posiciones metodológicas ante ella: como cultura, objeto estético y lenguaje<sup>13</sup>. La posición adoptada aquí, pese a la oposición adorniana, es que la música es un lenguaje especial. Me parece que así es como debe entenderse. Como un lenguaje especial que puede constituirse en un discurso social. Es decir, capaz de generar efectos materiales

La pregunta por la naturaleza de un género musical también acarrea otras preguntas tales como:

- a) ¿existe buena y mala música?, esta es una pregunta que se extiende a cualquier perspectiva de análisis sociomusical, no sólo etnomusicológica. Una respuesta tentativa es el planteamiento funcionalista del sociólogo Simon Frith. Para Frith, la cuestión de si hay músicas mejores que otras tiene que estar respondida en función de para qué son mejores, es decir, hay que considerar el grado de acierto

---

<sup>12</sup> Adorno. *Op. cit.* (2000).

<sup>13</sup> Myers. *Op. cit.*, pp. 26-33, Nketia. "The Juncture of the Social and the Musical: The Methodology of Cultural Analysis" en *World of Music*, 23 (2): 23-31, 1981, y Nketia. "Integrating Objectivity and Experience in Ethnomusicological Studies" en *World of Music*, 27 (3): 3-19, 1985. Citas de Nketia en Rice. "Hacia la remodelación de la etnomusicología" en Cruces. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001, p. 62.

en el cumplimiento de su función social. Por supuesto, Frith traslada la discusión al ámbito funcionalista apelando al adjetivo “mejor”, cuando en realidad quizá lo que se discute tiene que ver más con la belleza<sup>14</sup>.

- b) ¿Cuál es la función social del arte y la música y porqué ha sido así?, esta cuestión nos lleva al asunto de considerar la perspectiva de la historia etnomusicológica que considera a la música como sonido y contexto o, como lo plantea Alan Merriam, como sonidos, conceptos y comportamiento<sup>15</sup>.
- c) ¿Cuál debe ser esta función?, esta pregunta motiva a pensar con cuidado cualquier propuesta que subordine el sentido de la música a otro fin. Es decir, de si el artista y su obra deben de cumplir con tal o cual función de carácter extra-musical, haciendo de la música un medio social, económico, político o cultural.
- d) ¿Qué define a una obra de arte?, esta pregunta, además, plantea la cuestión de la necesidad de diferenciar entre la caracterización de la experiencia de una obra (estética) y la comprensión de los principios generales sobre los que se construye (sociológica). El trabajo que realizo se encuentra apegado mucho más a la segunda intención<sup>16</sup>.
- e) ¿A quién compete juzgar y atribuir la calidad de artístico a un objeto?, esto tiene que ver con el análisis de las relaciones de poder en el ámbito del arte y de la cultura. Al respecto, viene al caso el conflicto que el sociólogo francés Pierre Bourdieu revela entre los "doctos" y los "mundanos". Este conflicto pasa por la titulación académica que garantiza una disposición estética que señala, inequívocamente, el origen burgués de tal disposición. En su investigación Bourdieu muestra la relación entre capital cultural, capital económico y los índices de propensión a tal disposición estética<sup>17</sup>. Debo añadir que dicho conflicto no sólo aparece en la búsqueda de una justificación que de primacía al llamado "arte legítimo" y a la "música culta", frente al "arte en vías de legitimación" y a la "música popular", que es el tipo de conflicto que ilustra

---

<sup>14</sup> Respecto de la pregunta de "¿hay músicas superiores?" y la relación entre análisis etnomusicológico y juicios de valor, véase Myers. *Op. cit.*, p. 34. Sobre Frith, véase Frith. "Hacia una estética de la música popular" en Cruces. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001, p. 427.

<sup>15</sup> Véase la lectura que hace Nettl de Merriam en Nettl. *Op. cit.*, p. 132.

<sup>16</sup> Al respecto de las implicaciones de tal diferencia puede verse Meyer. *Op. cit.*, p. 244.

Bourdieu. Al interior de la propia música popular existe, a su vez, este conflicto entre los que se asumen "conocedores" y aquellos a quienes los "conocedores" excluyen. De esta manera, muchos "conocedores" llegan a manifestar su rechazo por algunas formas musicales populares en virtud de una supuesta carencia de autenticidad, generalmente atribuido a su carácter de comercial, entre otros modos de rechazo.

- f) ¿qué importancia tiene la relación entre cultura e industria en el campo del arte?, existen autores que llegan a sostener la primacía de la industria cultural sobre del artista al señalar, entre otras cosas, la inutilidad de saber los orígenes en, por ejemplo, la música popular del rock. Uno de ellos es Trujillo, quien señala que "ya no importa quién inventa sino cómo se entrelazan socioculturalmente los géneros, las modalidades y familias del rock en su concepción, instrumentación, mercadeo e integración a la sociedad."<sup>18</sup>

Así, podríamos extender las preguntas y ampliar indefinidamente los campos de las respuestas.

Este capítulo pretende establecer una definición mínima de los elementos que permiten hablar de un género musical. Esta categoría debe permitir aproximarnos a la cuestión que plantea Timothy Rice, siguiendo los planteamientos del antropólogo Clifford Geertz, en relación con los procesos formativos musicales, es decir: "¿cómo construyen históricamente, mantienen socialmente y experimentan individualmente la música los seres humanos?".<sup>19</sup> La definición de los criterios con los cuales es posible construir la categoría de género musical nos permitirá precisar, posteriormente, la especificidad del nrg como género musical y la de su antecedente inmediato, la música *discotheque* (disco).

## 2.1 Criterios para establecer la categoría de género musical

¿Qué es lo que nos permite discernir lo que es un género musical para poder establecer su particularidad en referencia a otros géneros?.

---

<sup>17</sup> Bourdieu. *Op. cit.*, pp. 10, 26, 36.

<sup>18</sup> Trujillo. *Op. cit.*, p. 5.

<sup>19</sup> Rice. *Op. cit.*, p. 161.



Toda música posee ciertas características propias. No es fácil determinar tales características dado que muchas músicas, aparentemente distintas, poseen elementos técnicos y estructuras constitutivas similares. De hecho, ni siquiera resulta fácil determinar lo que es música de lo que no lo es. Distinguir de entre del mundo de los sonidos lo que es música no resulta sencillo si consideramos que para lo que unos es música para otros es ruido, enajenación, oración, meditación, naturaleza, ritual o algo más. La determinación de lo que es música se encuentra atravesada por el acechante relativismo, que hoy resurge con tanta fuerza en sus formas más radicales y menos prometedoras. Sin embargo, fue la etnomusicología la que ha establecido un principio universal en su quehacer cognitivo que debe ser considerado por cualquier enfoque que pretenda acercarse al análisis que involucre a la música: el de un sano e inevitable relativismo cultural<sup>20</sup>.

Si cualquier disciplina pretende explicar o comprender las relaciones que se establecen entre música, sociedad y cultura, debe hacerlo sobre de la base de aceptar como *música* cualquier sonido que un humano genere y al que otro humano atribuya valores exhibitivos propios de este arte. Ello, por supuesto, incluye a cualquier sonido al que un humano le atribuya el ser música, usando explícitamente este concepto o uno análogo de acuerdo a su cultura<sup>21</sup>. De no hacerlo así, se corre el riesgo paralizante e intolerante de suponer que existe "buena música" en oposición necesaria e implícita a una "mala música", usando criterios de valoración erróneos. Esta idea que de ordinario adquiere la forma de prejuicio, casi siempre sin fundamento, pasa por la consideración de que existen músicas mejores que otras.

En su mejor exposición argumentativa, dicha suposición se sustenta, entre otras cosas, en la creencia de que existe música que provoca placeres superiores a los

---

<sup>20</sup> La discontinuidad entre "música" y "contexto" (no-música) lleva a reparar en la presuposición falsa en la que se sostiene, es decir, en la discontinuidad entre música y no música. A este respecto, se puede seguir a Francisco Cruces cuando señala que ha sido un quehacer fundamental de la etnomusicología el deshacer esta discontinuidad y mostrarla como un falso problema, "al explicitar nuestro arbitrario cultural en materia sonora y desdibujar empíricamente tales formalismos". Cruces. "Prólogo" en Cruces. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Trotta, Madrid, 2001, p.14.

<sup>21</sup> Incluso habrá quien señale que todo sonido es música. ¿Es posible reducir la historia del sonido, que iniciaría con la explosión inicial "Big-Bang" que crea nuestro universo, a la historia de la música?. Este argumento presupone que la música existe también en la naturaleza, pero éste es un asunto de reflexión más detenida. Así, la música sería saber oír. Por lo pronto, no puedo más que adherirme a la tesis de que el arte se define por oposición a la naturaleza, sin dejar de reconocer los excesos en que incurre esta posición cuando supone que el hombre se define por un antagonismo a la naturaleza y a su propia animalidad.

engendrados por otras músicas. Este es uno de los argumentos más serios y que, por lo tanto, vale la pena considerar.

En todo caso, si hubiera jerarquía en los placeres, podemos seguir la advertencia de Frith de que ésta no parece basarse ni en la autonomía artística ni en la utilidad social<sup>22</sup>. Menos aun, en la diferencia cultural. Que puedan establecerse diferenciales artísticos con claridad para señalar las distintas cualidades de una pieza musical y elaborar un juicio estético, no debe de llevar a la falsa creencia de que algunas músicas *no son* susceptibles de análisis dado que *no lo merecen*. Del mismo modo que se confunde a la ética con la moral social y a un filósofo con un predicador, se confunden las características de un juicio estético y su sentido. La ética no es la prédica de "el bien", sino la reflexión acerca del mismo y de lo que se ha considerado como tal. Del mismo modo, se cree que un juicio estético autoriza a señalar lo que es "verdaderamente bello" de lo que no lo es. Ya el filósofo griego Platón probó los límites de esta suposición y la filosofía, a lo largo de su historia, ha hecho de la reflexión estética algo mucho más amplio que en sus inicios. Afortunadamente, la etnomusicología estudia toda la música del mundo y la aprecia como cultura. En este sentido, cabe la afirmación de Bruno Nettl en cuanto a reservar las cuestiones de apreciación de excelencia musical de modo intracultural y no intercultural<sup>23</sup>. De hecho, la etnomusicología, como disciplina fundamental de reflexión, comprensión y explicación de todo tipo de música y de sus nexos con la sociedad, en sus inicios hubo de arrancar con este prejuicio para desterrarlo, posteriormente, ofreciéndose a sí misma como una prueba de tolerancia social y cultural. Siguiendo a Margareth Kartomi, quien precisa mejor el argumento de Nettl, podemos afirmar que, aunque al interior de cada género existen diferencias de calidad musical, los criterios que nos permiten elaborar juicios estéticos no son transculturales<sup>24</sup>. Ajustando más esta idea, incluso se puede aseverar que los criterios pueden no ser transgenéricos (en el sentido musical).

Por otro lado, la posibilidad de apreciación estética no debe confundir los sentidos de una orientación en el pensar. Así, en más de una ocasión se confunde un análisis

---

<sup>22</sup> Frith. *Op. cit.*, p. 414.

<sup>23</sup> Nettl. *Op. cit.*, p. 144.

<sup>24</sup> Kartomi. "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos" en Cruces. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001., p. 359.

sociológico con uno estético<sup>25</sup>. Por lo tanto, vale hacer notar que en este trabajo la música lo es porque, al menos en principio, ha sido designada socialmente como tal. Queda pendiente saber a qué criterios conviene atenerse para poder diferenciar de las distintas expresiones musicales<sup>26</sup>.

El establecimiento de cualquier clasificación siempre es relativo. Sin embargo, relativo no significa arbitrario. Hay una pluralidad infinita de posibilidades limitadas. Es decir, una multiplicidad de combinaciones regida por un marco determinado y finito de elementos. Dos son los elementos que considero son los idóneos para definir un género musical: el técnico y el ideológico. Es decir, cómo se hace y cómo opera una música (forma) y cuál es la función social que cumple (sentido de los usos)<sup>27</sup>. También puede ocurrir que, al interior de algún género, haya subgéneros musicales que puedan estar referidos a formas específicas que se distinguen al interior del conjunto principal sin perder las características de éste.

Sin lugar a dudas, pueden existir argumentos favorables para poder defender otros puntos de vista que sustenten un criterio de clasificación. De hecho, hay una historia de las maneras de clasificar y nombrar a las distintas músicas que ha habido. Existe el criterio de la "tradición", que apela a las denominaciones que han sido socialmente usadas, incluida la de la "escuela", para definir cierto género musical. Este criterio ha funcionado en muy buena medida considerando la base técnica, pero ha descuidado el sentido simbólico de la música, que es lo que estoy proponiendo fortalecer. Existen los "criterios" de la industria

---

<sup>25</sup> En muy buena medida, el concepto de la "trascendencia" juega un papel central como criterio valorativo en la música y la estética. La trascendencia es justamente la libertad de la música con respecto a las fuerzas sociales y no, como señala Frith, "exactamente al revés". Es decir, según él, la trascendencia sería el hecho de estar organizada por las fuerzas sociales. Frith. *Op. cit.*, p. 427. Para ahondar en mi posición al respecto del papel de la trascendencia como criterio estético que determina la calidad de *artístico* y de *artístico universal* en una obra, véase Ramírez. "Qué Estética" en *Ruptura* No. 5, época 1, Mayo-Junio 2001. Villahermosa, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

<sup>26</sup> De entrada, hay quien reflexiona acerca de las razones de fondo subyacentes a la realización de clasificaciones o al establecimiento de criterios para diferenciar la música. Al respecto, Meyer sostiene que los estilos musicales sirven para estabilizar el medio ambiente cultural y de comportamiento. Extendiendo su explicación, sostiene que las teorías también sirven para estabilizar conductas, incluidas las teorías artísticas. Meyer. *Op. cit.*, pp. 249-250.

<sup>27</sup> Acerca del segundo elemento, Merriam enfatiza los usos y funciones de la música bajo la óptica de considerar el significado de la música. Para él, existe una diferencia entre uso y función en cuanto a que "La música *se usa* en ciertas situaciones y se convierte en parte de ellas, pero esto puede o no tener una *función* más profunda." Cursivas en Merriam. *Op. cit.*, pp. 275-276. Me encuentro adherido con la posición de Merriam, en cuanto a que las funciones de la música se expresan en sus usos.

capitalista de la música, que suele inventar clasificaciones sin mayor sustento que con el único ánimo de vender lo novedoso. Existe también un criterio cultural y uno étnico para agrupar a las diferentes músicas en la historia. El intercambio cultural musical, tan acelerado a raíz del advenimiento del fonógrafo, la radio y el gramófono hace imposible hoy, sin embargo, considerar músicas puras culturalmente hablando, si es que acaso alguna vez las hubo. La conservación de cierta música étnica como reafirmación de identidad y elemento de cohesión social no es útil en este trabajo, en tanto que no se está hablando de un tipo de música definida por su particular pertenencia a un grupo étnico. También es necesario mencionar el proyecto de *Cantometrics*, concebido por Alan Lomax en 1959 y desarrollado en las décadas de los sesenta y setenta, como uno de los intentos más refinados por encontrar una clasificación de perfiles, tipos culturales y estilos musicales, basado en correlaciones musicales y culturales. Este proyecto tuvo sus propios problemas en la definición de las variables a cruzar<sup>28</sup>. Por su parte, Merriam recoge y problematiza diversas clasificaciones musicales, además de realizar una interesante propuesta. Ésta se basa en el importante trabajo de Melville Herskovits, quien clasifica materiales culturales. Desde esta perspectiva, el nrg sería parte de la música perteneciente a las Instituciones sociales en su aspecto de la Organización social. Se trataría de música de cotidianidad con diversas aplicaciones sociales<sup>29</sup>. Sin embargo, no se toca el aspecto de la construcción identitaria a partir de la propia música. Frith propone, por su parte, clasificaciones basadas en ideologías musicales, es decir, a través de los efectos buscados. Empero, los efectos buscados no son siempre los logrados, pues cabe la posibilidad de la re-significación y, por otro lado, existen músicas cercanas en términos ideológicos, pero totalmente alejadas en sus aspectos técnicos. Así, dos músicas que pueden sonar totalmente diferentes serían parte de lo mismo de acuerdo con esta propuesta<sup>30</sup>.

Apelar a la cuestión social para el análisis musical significa usar criterios extra-musicales para distinguir géneros musicales. Ello no me parece desacertado, pues analizar la narrativa de la música contemporánea implica analizar también su contexto, si es que partimos del supuesto de que la música es un producto humano y su aprehensión implica el

---

<sup>28</sup> Al respecto, Nettl. *Op. cit.*, pp. 135-136.

<sup>29</sup> Al respecto, Merriam. "Usos y funciones" en Cruces. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001.

<sup>30</sup> Frith. *Op. cit.*, pp. 431-432.

involucramiento de aspectos externos, pero relacionados, con la propia música. En la búsqueda de una clasificación de géneros de música popular, Frith propone analizar la manera en la que los diversos géneros musicales populares "constituyen diferentes narrativas, construyen personalidades distintas para sus ídolos, sitúan a sus respectivos públicos y ponen en juego modelos propios de identidad y oposición. (...) y articulan diferentes emociones."<sup>31</sup> Seguir a Frith en el desglose de algunos de estos aspectos, aquellos que competen al nrg y las funciones sociales que cumple, es parte de lo que me propongo realizar aquí.

Al presentarse la música como la historia de la música, es decir, como las músicas, debemos considerar que cada una de ellas posee diferentes elementos de composición, ejecución y escucha. A lo largo de la historia se han ido cimentando, además, elementos nuevos al interior de estos rubros, a la vez que otros se van perdiendo.

Los elementos que pretendo indicar a continuación fungen como guía de reconocimiento de un género musical.

Dada la dinámica naturaleza de la música en sí misma, lo que pretendo es otorgar una categoría que se sostenga, pero no que se imponga, pues las barreras entre los diferentes géneros musicales no deben ser tan marcadas, si es que no queremos correr el riesgo de petrificar nuestra visión sobre la realidad estudiada y escuchada.

### *2.1.1 Elementos técnicos musicales*

Gran parte de la música que escuchamos hoy en nuestra civilización occidental es fruto de una historia que ha ido incorporando elementos de otras culturas y civilizaciones en la dinámica de su evolución. También es producto de una serie de acoplamientos entre diversos elementos musicales que se han ido configurando y desconfigurando en el tiempo. Pese a que, a lo largo de la historia, podemos encontrar músicos que se han esforzado en abrir nuevas fronteras musicales, abandonando algunos de estos elementos o usándolos de una manera ingeniosa, podemos afirmar que, en lo general, han subsistido ciertos elementos

---

<sup>31</sup> Frith. *Op. cit.*, p. 429-430.

técnicos musicales. Se trata del ritmo, del metro, de la melodía, la armonía y el timbre<sup>32</sup>. Cada uno de ellos cuenta con una historia propia, compleja, y no todos han aparecido a un tiempo en la historia ni en las diferentes culturas y, por supuesto, tampoco son entendidos de la misma forma. Como señala Meyer, los únicos universales "musicales" que existen son los del mundo acústico y bio-psicológico<sup>33</sup>. Por ello habrá que constreñirse a una definición más o menos operativa en Occidente.

El *metro* o *pulso* es el marco que encuadra a los demás elementos musicales. El *metro* es una secuencia de tiempos regular y sobre de él se hace la melodía. El metro como secuencia de tiempos ha sido, generalmente, caracterizado sobre la base instrumental de las percusiones. El golpe de percusión es siempre una llamada de atención. Una sorpresa sónica que obliga a la alerta y no permite el reposo. En este sentido, ha surgido la intuición de que, mientras menos marcado auditivamente esté el metro, la música es más espiritual y reposada y tendiente a motivar el descanso, la meditación o la actividad física suave. Por el contrario, mientras más marcado esté el metro<sup>34</sup>, la música resulta más material y concreta, incentivante a la actividad física intensa<sup>35</sup> e inhibidora de la meditación. Sobre de tal intuición se desprenden, además, ideas de lo que una sociedad requiere, de acuerdo a la postura metafísica en la que se encuentra<sup>36</sup>. Es decir, se alude a la importancia de que una música cumpla con una necesidad social que equilibre la postura metafísica prevaleciente.

---

<sup>32</sup> Para Meyer, la altura y la duración son la base de la melodía, el ritmo y el metro de la mayor parte de las músicas en el mundo. En el caso occidental, la armonía también cuenta con esta misma base. Meyer. *Op. cit.*, pp. 238-239.

<sup>33</sup> Meyer. *Op. cit.*, pp. 236.

<sup>34</sup> Lo cual no sólo significa una presencia sonora intensa, sino también puede significar una rapidez en el tiempo de marcación. Intensidad y rapidez pueden coincidir y entonces hacer todavía más explícito el metro.

<sup>35</sup> Que puede ser la actividad física que se expresa para sostener los agotadores tiempos y formas en un ritual, en algún tipo de baile secularizado, en la violencia que se exige para la escucha de ciertas músicas, etc. Intensidad que, también, siempre requiere el cambio social o la lealtad a una identidad, pues no es vano que las marchas y las músicas marciales o los himnos nacionales posean marcados pulsos. Meyer, por su parte, observa una relación inversa entre lo que llama "tensiones implicativas de los procesos sintácticos" y "tensiones corporales de los procesos estadísticos". Al respecto, Meyer. *Op. cit.*, pp. 238-241.

<sup>36</sup> Apoyado en el criterio ontológico de periodización histórica, propuesto por Heidegger, se puede afirmar que una época siempre implica una postura metafísica y que esta implica:

1. El modo y manera como el hombre es hombre, es decir, él mismo; el modo de ser de la autidad, que en modo alguno coincide con la yoidad, sino que se determina como tal por referencia al ser;
2. la interpretación esencial del ser de lo existente;
3. el proyecto esencial de la verdad;
4. el sentido en virtud del cual el hombre es medida aquí y allí." Véase Heidegger. "La época de la imagen del mundo" en *Sendas perdidas*. Losada, Buenos Aires, 1969, p. 91.

Una postura metafísica materialista implica que la sociedad que la posee necesita una música mucho más espiritual (menos métrica) y a la inversa<sup>37</sup>.

Siguiendo a Manuel Valls Sorina, el *ritmo* es la división cualitativa del tiempo que se manifiesta en acentos, “o por un número determinado de valores correspondientes a un metro dado, pero mientras el compás divide al tiempo de manera cuantitativa, el ritmo califica los sonidos durante su emisión. El ritmo es una unidad morfológica y el metro o compás no es sino un esquema.”<sup>38</sup> En relación con el *tempo* (tiempo), Valls lo define como la “indicación de la velocidad con que debe ejecutarse una pieza”<sup>39</sup>.

La *melodía* es una sucesión de sonidos que se basa en una línea y “todas las melodías existen dentro de los límites de algún sistema escalístico. Una escala no es más que una cierta disposición de un determinado conjunto de notas”<sup>40</sup>. Para algunos, “Los elementos esenciales de cualquier melodía son la duración, el tono y la calidad (timbre, textura, y sonoridad)”<sup>41</sup>. Sin embargo, el verdadero fundamento de una melodía realmente descansa en los intervalos, es decir, en la distancia de frecuencia (la variación de la frecuencia) entre una nota y otra. Los intervalos dan la cualidad de la melodía. Las melodías son usadas de diferentes modos por diferentes músicas. En general, la música popular occidental de siglo XX se ha basado en la estructura básica de puentes y coros, a veces con pequeñas variaciones.

A partir del Renacimiento, lo que significa decir a partir del inicio de la Modernidad, surgió la tonalidad, la métrica y la mayoría de los elementos que hoy definen a una música como se le entiende comúnmente en Occidente. La tonalidad priva, a partir de entonces, en

---

<sup>37</sup> Por supuesto, se desprende que la época a la cual pertenecemos, la modernidad, no requiere de una radicalización de una racionalidad instrumental, fría e individualista sino, por el contrario, de un complemento con las distintas formas de sensibilidad, particularmente las artísticas. Requiere de una mayor espiritualidad que, a través del arte, pueda mostrarnos que las cosas no son meros objetos. Por otro lado, las formaciones sociales que corresponden a la época moderna, básicamente urbanas, generan un entorno que hace que nuestro corazón lo último que necesite sea más sorpresas, tensión y alerta. Este contexto ha permitido un desarrollo musicoterapéutico que, aunque incipiente, es importante en el orbe. Puede verse Boyce-Tillman. *La música como medicina del alma*. Paidós, Barcelona, 2003.

<sup>38</sup> Valls. *Diccionario de la música*. Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 59-60.

<sup>39</sup> Valls. *Op. cit.*, p. 66.

<sup>40</sup> Copland. *Cómo escuchar la música*. México, FCE, 2002, p. 62.

<sup>41</sup> DeLone. *Et. al.* (eds.) *Aspects of Twentieth-Century Music*, cap. 4. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1975., pp. 270-271.

la melodía. La *tonalidad* es el hecho de que las melodías giren en torno a una nota tónica, es decir, central. Ello significa que la nota tónica ocupa el lugar alrededor del cual se desarrolla la melodía, y es en esta misma nota en donde inicia y concluye una pieza musical. La *tonalidad* es un juego de consonancias y disonancias alrededor de una nota central. Por lo tanto, es inevitable que, por principio de cuentas, nuestra cultura nos constriña a poseer un "oído" (una escucha) tonal.

La *armonía*, en los términos más generales y abstractos, es una superposición de ensambles de sonidos en forma simultánea. Para Trujillo, la armonía "es el conjunto de normas que ordenan y regulan las relaciones entre las partes de una composición y las articulan entre sí en función de leyes basadas en principios acústicos"<sup>42</sup>. En términos históricos, la armonía tiene su origen durante el medioevo, entre los siglos IX al XI, en la superposición de melodías que da inicio a la polifonía, pues anteriormente la música –hasta donde se sabe- consistía en una línea melódica<sup>43</sup>. Según el músico estadounidense Aaron Copland, "la producción simultánea de sonidos produce los acordes" y la *armonía* se refiere al modo en que tales acordes se relacionan<sup>44</sup>. Tal relación puede ser de una forma extremadamente compleja o absolutamente simple. Sin embargo, a partir del siglo XIX y con el advenimiento del período romántico, hay que señalar que han quedado ciertas influencias en la manera de concebir y escuchar la música hasta nuestros días. Una de ellas se refiere al aspecto de la identificación de lo armonioso, entendido en un sentido de coherencia, con lo bello<sup>45</sup>. El romanticismo impuso el individualismo en el arte a través de la ejecución desmedida del solista, en relación con los demás elementos ejecutantes, y la expresión de las pasiones individuales del alma. La música, y el arte en general, tuvieron como función última el "halago de los sentidos", siendo la música que halagaba a los sentidos aquella que era bella, es decir, armoniosa conforme a los criterios que el romanticismo impuso en su concepción de armonía. La armonía romántica fue entendida como una orquesta girando en torno al individuo solista, por lo que la melodía tomó un papel tan relevante que hoy mismo se le llama, inapropiadamente, melodía a una pieza

---

<sup>42</sup> Trujillo. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>43</sup> Copland. *Op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>44</sup> Copland. *Op. cit.*, pp. 74.

<sup>45</sup> Tema que sin lugar a dudas existe desde la antigüedad griega y que rebasa al ámbito de la música, pero que con el romanticismo toma una fuerza inusitada.



musical. Con la excepción genial de Beethoven, quien ocupa una parte del período clásico y otra del romántico, el resto de los músicos del romanticismo emplearon esta fórmula. Para llegar a este individualismo, en donde las pasiones tienen dueños individuales con nombre y apellido, hubo de realizarse el tránsito desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. El barroco de los siglos XVII y XVIII, posterior al período renacentista y no tan desligado de éste, procuraba mover unas pasiones del alma de carácter genérico y no individual. El período posterior, transitorio por cierto y previo al romanticismo, el clásico, reconoce su importancia al solista o grupo de solistas, pero siempre en diálogo equilibrado con el resto de la orquesta<sup>46</sup>. El individualismo de la época moderna se concretaba en la música, en su punto más alto, con el romanticismo. Sin embargo, ello no significa que la música no tuviera manifestaciones más abiertamente individualistas posteriormente, particularmente en su escucha, sólo que ya no podía haber más radicalidad sino, acaso, una extensión más clara de lo mismo.

Finalmente, “el *timbre musical* es la cualidad del sonido producido por un determinado agente sonoro”<sup>47</sup>. La elección de un cierto timbre para cierta música obedece a su acomodo con lo que mejor expresa el significado musical, según el compositor o el intérprete. La importancia del timbre es enorme en la definición y el reconocimiento de un género musical. Los timbres son casi definitorios de varios géneros musicales y a veces permiten saber, desde las primeras notas, de qué música se trata.

Estos son los elementos técnicos mínimos por los cuales podemos diferenciar un género musical de otro. Existen otros elementos de carácter ideológico y/o simbólico que tienen que ver con la función social de la música en turno, es decir, con el sentido de su escucha.

### 2.1.2 *Elementos ideológicos musicales*

Uno de estos elementos que nos habla acerca del sentido de la música y, en consecuencia, de lo que particulariza a un género musical por su uso es, cuando la hay, la

---

<sup>46</sup> Acerca del diálogo musical entre los instrumentos y entre la orquesta y el público, véase Harnocourt. *El diálogo musical*. Paidós, Barcelona, 2003.

<sup>47</sup> Cursivas mías en Copland. *Op. cit.*, pp. 84.

letra de la música. ¿Está hecha la música para expresar algo de manera explícita o poética?. La letra puede expresar de manera velada una función social en la propia canción, o puede abiertamente manifestar su deseo de ser instrumento al servicio de una causa extra-musical.

Pero la letra, incidente en la escucha de la música, es sólo una parte. De hecho, normalmente expresa algo más amplio que es el sentido completo que se atribuye socialmente a cierta música. Esto es algo mucho más complejo de definir y vale más hacerlo en términos concretos que abstractos. Pues el sentido social para el uso de tal o cual género musical, que incluye un universo de piezas musicales, existe al margen de que la música sea canción o no. Por eso, cuando se señala que el romanticismo ha filtrado la seductora idea de que una música bella sólo puede serlo si es armoniosa, opera el concepto romántico de armonía y se emplazan a todos los elementos de la experiencia musical - incluido el público- a actuar en torno al solista individual. Entonces, podemos aseverar que el sentido que esta música expresa, de manera encubierta y probablemente inconsciente, es la afirmación del ser humano como individuo. Manifiesta el modo y manera en que el hombre es hombre por referencia a un universo que gira alrededor de él bajo una forma imaginaria, particularmente, bajo una forma de mundo. En el caso de las letras que hacen abierto el sentido al que pertenecen la cosa se torna mucho más sencilla, aun en el caso de aquellas canciones poéticas y en el de aquellas canciones contenedoras de los llamados "mensajes subliminales".

La cuestión del uso de la canción en la música se puede incluir en las funciones sociales de esta última. Siguiendo a Devereux y otros, Merriam desarrolla una serie de diferentes funciones sociales que cubre el arte, particularmente la música. Para Devereux, la existencia del arte sólo es posible porque a través de él se está intentando resolver una necesidad social que no puede ser satisfecha por otras actividades culturales. Se refiere, básicamente, al tratamiento de temas prohibidos en cualquier sociedad en donde el arte, generalmente, es iniciador en el abordaje de temas de este tipo<sup>48</sup>. Para Merriam esto es cierto, y su tipología es la respuesta a las necesidades sociales que el arte, y la música más específicamente, están coadyuvando a resolver<sup>49</sup>. Según Merriam, las funciones sociales que cubre el arte son:

---

<sup>48</sup> Véase Devereux y La Barre. "Art and mythology" en Kaplan. (ed.) *Studying Personality Cross-Culturally*. Row, Peterson, Evanston, 1961, pp. 361-403. Citado en Merriam. *Op. cit.*, p. 288.

<sup>49</sup> Sobre la tipología, Merriam. *Op. cit.*, pp. 289-295.

- a) La función de expresión emocional. La cual no se reduce a su aspecto de manifestación de emociones, sino también contiene el proceso de inducción de actitudes, estados de ánimo, sentimientos e ideologías, lo cual incluye la cuestión del alivio emocional individual o colectivo. Eva Giberti aduce que la música no sólo genera sensaciones, sino hasta estados de conciencia específicos. Sin contradecir la postura de Merriam, y desde una perspectiva psicoanalítica, Giberti señala que la música es parte de los "procesos autocalmantes" que aislan de la realidad<sup>50</sup>.
- b) La función de goce estético.
- c) La función de entretenimiento.
- d) La función de comunicación. En este sentido, señala que "(...) sabemos que la música comunica algo, pero no está claro el qué, ni el cómo, ni a quién. La música no es un lenguaje universal, más bien está conformado por la cultura a la que pertenece." La música, por lo tanto, es un lenguaje descifrable en términos de cultura. Su inteligibilidad está en función del entendimiento de la cultura a la que pertenece, o sea, al sentido de la escucha<sup>51</sup>. La música ha sido mitificada como un lenguaje universal y unívoco, accesible a cualquiera en cualquier momento. La postura de Merriam enfrenta esta posición cuando señala que el lenguaje musical posee una función expresiva y comunicativa al interior de una cultura. Bourdieu encara la cuestión de manera mucho más radical. Para él, "la música no dice nada y no tiene *nada que decir*".<sup>52</sup> Según su planteamiento, no existe ningún contenido que pueda transmitir en un mensaje. En este sentido, es un cuestionamiento directo a la propia función que Merriam alude negándole, incluso, su calidad de lenguaje, pues no hay operatividad en ningún lenguaje con conceptos vacíos. Bourdieu indica que, salvo excepciones recientes, "la música representa la forma más radical, más absoluta de la negación del mundo, y en especial del mundo social, que el *ethos* burgués induce a esperar de todas las formas de arte"<sup>53</sup>. Este es un argumento poco desarrollado para sustentar su afirmación radical. Mi posición al respecto es la de Merriam, particularmente en lo concerniente a las canciones. Creo que si la música

---

<sup>50</sup> Giberti. "Hijos del rock" en Valderrama. *Et. al.* (eds). "Viviendo a toda" Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades. Universidad Central-DIUC/Siglo del Hombre Editores, Bogotá, 1998, p. 189

<sup>51</sup> Merriam. *Op. cit.*, p. 290.

<sup>52</sup> Cursivas originales en Bourdieu. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>53</sup> Bourdieu. *Op. cit.*, p. 16.

fuera un lenguaje universal lo sería únicamente en un aspecto formal, que poco o nada diría en relación con la función comunicativa. A mi entender, la música es un lenguaje especial y no unívoco, pese a la crítica adorniana a esta consideración. Se trata de un tipo especial de discurso social con capacidad interpelativa. Una posición cercana a la de Merriam es la de Mario Maffi. Para él, "La música será cada vez menos un pasatiempo y cada vez más un modo de comunicar a través de la emoción y de las imágenes una cierta manera de pensar y de enfrentarse a la realidad".<sup>54</sup> Maffi no se equivoca al observar la importancia creciente de la música como forma específica de reflejar culturalmente un modo de ver el mundo. Ello alude, precisamente, a la cuestión de la generación de identidades sociales que presuponen formas de ver el mundo a través de la música. Por otra parte, la aseveración de Maffi sólo es válida si se atienden los parámetros culturales que rodean esa forma de expresión audiovisual, que es lo que permite en última instancia la realización del fenómeno de la comunicación.

- e) La función de representación simbólica.
- f) La función de respuesta física. Considerando que la respuesta física se encuentra delimitada por convenciones culturales.
- g) La función de refuerzo de la conformidad a las normas sociales. Destacándose el uso de canciones tendientes al control social.
- h) La función de refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos.
- i) La función de contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura. En función de que la música expresa, sintéticamente, valores. De esta manera, la música es un mecanismo de socialización y generación de visiones del mundo.
- j) La función de contribución a la integración de la sociedad. En esta función la danza es el elemento más eficaz para cumplirla.

A la música popular se le puede asignar también una serie de funciones específicas, considerando que es posible que el tipo de expresión popular corresponda y dependa del sistema de organización social. De acuerdo a la noción de música popular (o pop), como un término que incluye diversos géneros musicales posteriores a la segunda mitad de siglo XX,

---

<sup>54</sup> Maffi. *La cultura underground*. Tomo 1, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 297.

se puede señalar que no sólo a la música pop, en general, se le puede asignar una serie de funciones sociales, sino a cada uno de los géneros que aglutina.

Un intento por indicar usos significativos de la música pop, en lo general, es el de Frith<sup>55</sup>. Al pretender responder a la pregunta general de porqué la música popular cumple con estas funciones, y no con otras, señala cuatro usos significativos de la música pop:

- 1) La función de generar, preservar o modificar una identidad social a través del placer de la identificación. Frith observa, acertadamente, que la exclusión que se realiza de la música que no gusta es, normalmente y no por casualidad, en términos agresivos. Hay que indicar que ello ocurre entre los diversos géneros posibles que están incluidos en la categoría de música pop, tal como ha sido entendido el término por la perspectiva musicológica predominante *contemporánea*, es decir como lo definí anteriormente. Existen diversos modos de dotación de identidad a partir de la música y distintos modos de construcción de identidad en donde coadyuva la música. Por supuesto, la tesis que se plantea aquí corresponde al primer caso. No se trata de una identidad previa en la que la música coadyuve a reforzarla, sino de la posible construcción de una identidad social a partir de la música en sí misma.
- 2) La función de establecer una vía de relación entre la vida emocional pública y privada. Es decir, en la manera en que se interioriza una emocionalidad social que deviene en la construcción de una intimidad individual sancionada como normal y natural. Esto se refleja en que la mayor parte de las canciones populares son de amor. Al respecto, Frith apoya su argumento rescatando el planteamiento de Donald Horton, realizado a fines de los años cincuenta, que señalaba con claridad cómo las canciones coadyuvaron de manera definitiva a moldear una emocionalidad y una sexualidad adolescente en los Estados Unidos.<sup>56</sup> Al argumento de Frith se añade el estudio de Germán Muñoz González, realizado en los noventa, que corrobora el predominio de la temática amorosa entre las preferencias musicales de los jóvenes en Bogotá<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Frith. *Op cit.*, p. 427.

<sup>56</sup> Horton. "The dialogue of courtship in popular songs" en *American Journal of Sociology*, 62, pp. 569-578. Citado en Frith. *Op. cit.*, p. 424.

<sup>57</sup> Muñoz. "Consumos culturales y nuevas sensibilidades" en Valderrama. *Et. al.* (eds.) "*Viviendo a toda*" *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Universidad Central-DIUC/Siglo del Hombre Editores, Bogotá, 1998, p. 205.

- 3) La función de organizar el sentido del tiempo y de moldear una memoria colectiva. Al respecto, Frith señala que "De ahí proviene el placer que proporciona la música *dance* y disco: los clubes y las fiestas proveen de un contexto, de un entorno social que parecen definidos únicamente por la medida del tiempo que proporciona la música (las pulsaciones por minuto), el cual escapa al tiempo real que transcurre ahí afuera."<sup>58</sup> Este ejemplo es perfectamente extendible al nrg, aunque no se trate de una función social, sino de una condición inherente a toda la música. Hay que señalar que lo que para Frith es una función social, en Adorno es una condición intrínseca. En realidad se trata de una condición intrínseca pues, como señala Adorno, la conciencia del tiempo mediada por el contenido musical es diferente<sup>59</sup>. Por otro lado, la cuestión de modelar una memoria colectiva se refiere al hecho, prácticamente indiscutible, de que en nuestra cultura, al menos, las canciones más significativas son las que se escuchan en la adolescencia.
- 4) La función social de poseer la música se significa como hacerla parte de nosotros mismos. En este sentido Frith enfatiza la intensidad de la relación entre los gustos personales y la definición de uno mismo. Por supuesto que Frith está partiendo de una perspectiva de análisis mucho más individualista, en tanto considera al individuo como posibilitado para una elección libre. Un análisis de corte más estructural, que enfatiza el aspecto social como un elemento que coadyuva a la formación del gusto es el de Bourdieu quien, tomando como criterio el origen social y el capital escolar, propone una tipología de gustos como "legítimos", "medios" y "populares"<sup>60</sup>. Por supuesto que, pese a ser enfoques distintos, ninguno de los dos discute la importancia del gusto en la definición de la identidad.

En realidad, esta última función se encuentra contenida en la primera, es una forma de la primer función descrita por Frith, y es un supuesto que es permitido por el advenimiento de la música como mercancía; aunque, también es justo señalar, que el tipo de posesión al que se refiere Frith es a uno de carácter emocional, sentimental, afectivo. Es una posesión de la música en sí misma, en su calidad de abstracta, de sonido inmaterial que provoca

---

<sup>58</sup> Frith. *Op. cit.*, p. 425.

<sup>59</sup> Adorno. *Op. cit.* (2000), p. 74.

<sup>60</sup> Bourdieu. *Op. cit.*, pp. 13-15.

efectos materiales, como la adhesión a ella misma. En este sentido, es más bien un supuesto que una función, como el propio Frith comprende al señalar que "las funciones sociales de la música popular están relacionadas con la creación de la identidad, con el manejo de los sentimientos y con la organización del tiempo."<sup>61</sup> Estas funciones descansan en el supuesto de que la música puede poseerse<sup>62</sup>, de que es un derecho inalienable y, prácticamente, "natural".

Finalmente, también es necesario señalar que la definición de un género musical no solamente pasa, en realidad, por la consideración de estos elementos técnicos e ideológicos. La expresión concreta de la categoría abstracta requiere, ineludiblemente, de la canonización de temas musicales como representativos de un género en particular. A veces, estos procesos institucionalizadores no coinciden con la definición teórica.

Sin embargo, hay que atenerse en principio a ellos sin dejar de considerar la inclusión de temas canonizados por diferentes motivos en un género que quizás no les corresponda<sup>63</sup>. Bajo esta advertencia, hay que definir cuál es el sentido social de la composición, la ejecución y la escucha del nrg, en conjunto con los elementos de carácter técnico que acompañan a estos tres momentos de la asimilación de la música. Entonces, se podrá saber en qué medida el nrg posee las características específicas para generar una cierta identidad o para cubrir una necesidad social. Antes de eso, hay que ubicar de qué clase de identidad se habla.

---

<sup>61</sup> Frith. *Op. cit.*, p. 427.

<sup>62</sup> Frith. *Op. cit.*, p. 422-427.

<sup>63</sup> Ejemplos en México, en el caso del nrg, son los de las piezas musicales "Maniática" y "Estoy emocionada", interpretadas, respectivamente, por los estadounidenses Michael Sembello y por el grupo de las Pointer Sisters.

## Capítulo 2. Identidades sociomusicales

### 1. Identidades

#### 1.1 La identidad como concepto

Es posible reconocer modos de ser no sólo en la particularidad de todos y cada uno de los seres humanos, sino en colectividades históricas. Podemos así diferenciar entre identidades individuales e identidades colectivas. La metodología sociológica opuso, en algún tiempo, lo social o colectivo a lo individual. Sin embargo, siempre se procuró vincular ambos niveles. Más adelante, se reservó de manera más estricta el término “social” para definir los procesos de socialización por los que atravesaban las entidades humanas de carácter individual o colectivo. De hecho, este término concluyó constituyéndose como uno de los puentes que vinculaban ambos niveles.

En este trabajo se utiliza el término “social” en un sentido amplio. Puede referirse a lo colectivo, salvo indicación expresa, o cuando el propio contexto señale que se alude a aquel sentido que privilegia al ámbito de lo social como el espacio en donde se dan los procesos de construcción identitarios.

La identidad es una cuestión que ha sido abordada desde múltiples aspectos a lo largo de la historia. En este trabajo se enfatiza el aspecto social de la identidad, es decir, aquel que alude a la matriz de intersubjetividad en donde se realizan procesos de reconocimiento a través de los diferentes discursos sociales.

La identidad, que siempre alude a una subjetividad, sólo se funda en el espacio de lo social, es decir, en lo intersubjetivo. Las relaciones problemáticas mente-cuerpo y yo-mundo planteadas por el filósofo francés René Descartes en sus *Meditaciones Metafísicas* y en *El discurso del método*, que lo llevaron a un solipsismo sin retorno, se resolvieron en la consideración, venida de la sociología y de la filosofía del lenguaje del siglo XX, de que el lenguaje (con el que se duda) posee un carácter público (con lo que se demuestra una cultura y una sociedad preexistente y constitutiva de la conciencia que duda).



A partir de entonces, se desarrolló la premisa de que los discursos sociales, como forma concreta y diversa en la que se materializa el lenguaje-pensamiento, construyen identidades a través de la interpelación de los sujetos. Los discursos establecen redes de significado compartidos que propician un sentido de pertenencia, ciertas prácticas y un horizonte de futuro común. Es decir, crean identidades públicas que, además, inciden en el desarrollo de prácticas y de una auto-percepción en el ámbito de la identidad de cada uno de los sujetos interpelados.

Desde un punto de vista sociológico, por lo tanto, toda identidad es una identidad construida socialmente. Las identidades individuales se estarían haciendo, en un sentido social, por los pocos o muchos papeles que el individuo cumple en distintos contextos. Lo cual no significa que todos posean la misma significatividad, pero sí que todos ellos están inmersos en el espacio social. Las identidades colectivas también se constituirían desde el espacio de lo social, en la medida en que allí se encuentran, se reconocen, se asumen y se desarrollan ciertas prácticas. Por lo tanto, “individuo” o “colectivo” son simplemente categorías que se sustentan en un criterio cuantitativo, de singular o plural, pues ambas son inevitablemente sociales desde un punto de vista cualitativo. La sociología contemporánea se ha definido en considerar lo subjetivo como un producto de la intersubjetividad y no a la inversa. Podemos afirmar que en el terreno del pensamiento social ha habido, en consecuencia, un exitoso proceso de desesencialización en las teorías de la identidad que se ha acentuado a partir del final de la década de los ochenta del siglo pasado.

El filósofo español José Ortega y Gasset ha señalado: “yo soy yo y mi circunstancia”<sup>1</sup>. Desde esta perspectiva, una identidad es un modo de ser. La identidad está íntimamente relacionada con la autidad<sup>2</sup>. En las identidades individuales, el yo es la estructura resultante

---

<sup>1</sup> Ortega y Gasset. *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Ediciones de la Residencia de Estudiantes, 1914. Referencia en Rifkin. *La era del acceso*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 255.

<sup>2</sup> Este término ha sido utilizado por Heidegger. El concepto refiere al ser-ahí-en-el-mundo, que enfatiza la referencia de este “ser ahí” (*dasein*) (el “hombre”) y su determinación por referencia al ser (diferenciado de los entes). Heidegger. *Op. cit.*, p. 91. La peculiar relación entre el *dasein* y el ser, es un signo de época. En este trabajo se utiliza de manera más general, aludiendo a los contornos sociales de la constitución de la identidad individual, pero se usa para no perder de vista la importancia de la época en un sentido de ensamblaje de postura metafísica. Es decir, de ser-siempre ya-en-el-mundo, arrojado irremediabilmente en él de alguna forma. En la referencia heideggeriana, no se puede emplear como sinónimo de “yoidad”. Esta circunstancia se modifica aquí, en virtud de la incorporación del ángulo sociológico de constitución de identidades. Autidad puede referir, entonces, a entidades de carácter individual o colectivo. El contexto determina en qué momento se hace un énfasis con el gran contorno de época o con las aristas sociales del yo.

de mente y cuerpo, en las colectivas, la nosotridad parte de un sentido de pertenencia. La identidad define y caracteriza un modo de ser, el propio modo de ser de todas y cada una de las autidades. La autidad se define por su modo de ser. Este modo de ser se erige sobre la autidad y es, invariablemente, también un modo de estar. Es decir, de poseer una relación con el mundo. La identidad se erige sobre de la autidad y del mundo. Desde un punto de vista individual, la identidad se constituye desde los componentes fundamentales del yo: una conciencia, una percepción y una práctica. Las tres sólo funcionan por el adecuado entrelazamiento de mente y cuerpo, es decir, por el sano desempeño de un yo. La conciencia y la percepción nos permiten constatar y sentir un yo y un mundo, un yo que está en el mundo. La práctica implica un hacer ineludible, una obligada acción que invariablemente recae sobre la autidad (singular o plural) o el mundo. Existen ciertas prácticas que, por su importancia, han ocupado mayores espacios de reflexión que otras y que poseen un rango especial como componentes de la autidad. Estas prácticas son las que en términos fundamentales definen un modo de ser, es decir, una identidad.

Todo modo de ser está constituido por ciertas prácticas fundamentales que devienen en orientaciones específicas para la realización de las demás prácticas. Estas prácticas básicas constitutivas de la identidad son: *querer, saber, expresar, creer, pensar, sentir, hacer*. Cada una de estas prácticas determina pautas de conducta en la transformación de la autidad o el mundo. Es decir, guía la conducta pública y privada.

La diferencia fundamental entre las identidades individuales y las colectivas estriba en la sustitución de la yoidad por la nosotridad. Esta es una cuestión que hace compleja la definición de la identidad colectiva en la medida en que el eje mente-cuerpo no existe y, por lo tanto, los procesos de constatación del “nosotros” no pasa por los mismos canales constitutivos. En este sentido, se ha distinguido la diferencia entre grupo, como forma social que adquiere la nosotridad, y gregaridad, como conglomerado humano sin identidad colectiva. Como señala el filósofo francés Michel Maffesoli, en el “grupismo” existe “esa fuerza del proceso de identificación que permite la solicitud que conforta lo que es común a todos”<sup>3</sup>. Este principio de semejanza es lo que permite una cohesión social, aun si esta

---

Puede plantearse la hipótesis de que la identidad se construye sobre de la autidad, aunque esta es una discusión que desborda por completo este trabajo.

<sup>3</sup> Maffesoli. *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Icaria, 1990, p. 44.

semejanza es aquello que nos une por ser todos diferentes. Por lo tanto, el eje de la relación mente-cuerpo que, en riguroso sentido, determina las prácticas singulares del pensar y del sentir a través de la conciencia y la percepción, se sustituyen por un sentido de pertenencia que permiten una práctica colectiva. Lo que se ha dado en llamar “consciencia” en diferentes grupos se basa, naturalmente, en la noción que se establece en el eje correspondiente a la relación del grupo consigo mismo y con los otros, es decir, a su práctica y expresión privada y pública orientada por sus creencias y un “sentir” generalizado. De tal modo, la consciencia en los sujetos colectivos apela al sentido de compromiso con el grupo para la práctica que realiza el interés de éste. Pero la consciencia, en su sentido ontológico fundamental, se refiere a aquella experiencia singular que se da entre un yo consigo mismo y con el mundo.

Las identidades colectivas apelan, además, a una cierta *memoria histórica* que puede ser de larga o corta duración, concerniente a la identidad conformada en cuanto tal y que se constituye como un discurso auto-referencial. Esta continuidad en el tiempo en la que se traduce la memoria, se reconoce porque genera un significado a las prácticas realizadas, la percepción de un futuro compartido y el sentido de pertenencia<sup>4</sup>.

El *sentido de pertenencia* dota de sentido ciertas prácticas colectivas de los individuos que conforman al grupo. En concreto, aquellas prácticas que lo sostienen como tal. Este sentido que sostiene a las identidades colectivas se hace presente también en la construcción de las identidades individuales de sus miembros. Ello puede incluir hasta sus modos de habitar sus cuerpos. El sentido de pertenencia conduce, además, a *distinguirse de los otros* que no se reconocen en este discurso.

---

<sup>4</sup> Aunque hoy en día se desdibuja la intensidad y duración de una identidad colectiva, llegándose a hablar de identidades “efímeras” o “múltiples”, sobre todo entre los jóvenes -en donde el presente parece excluir absolutamente al pasado-, me parece que hay que considerar algunas cosas. En primer lugar, salta a la vista la objeción de algunos tradicionalistas de, si en verdad es posible llamar a estos colectivos, identidades. A mi parecer, lo que suele suceder es que algunos tipos de adherencia no exigen, ni involucran de manera necesaria una memoria histórica *de larga duración*. De hecho, muchas veces, intencionalmente, la evaden. La posesión de una memoria histórica constantemente proyecta al futuro y al pasado, a los cuales no necesariamente se desea acceder cuando se sabe de su negrura o se desconocen sus implicaciones. Por otra parte, la identidad está ligada a la duración del colectivo, y la duración de éste se encuentra íntimamente vinculada a su utilidad. Según los objetivos del colectivo, los cuales bien pueden estar investidos únicamente por el placer nietzscheano del instante vivido, se construye con mejor compostura o no dicha memoria. Se trata de un cierto tipo de identidades, afincadas más en la voluntad (no trascendente) de ser, que en la historicidad de su ser (dado). Más, aun este tipo de identidades móviles, flexibles o hasta frágiles, se construyen en un marco histórico bien definido que las caracteriza como tales.

El sentido de pertenencia está inseparablemente ligado al *grado de compromiso*. Es decir, la intensidad del efecto de interpelación discursiva en un sujeto que determina su adherencia a una colectividad que lo identifica como parte de ella. Hoy es difícil que la pertenencia a una colectividad determine todas y cada una de las prácticas de sus miembros participantes en todos los asuntos de sus vidas específicas. La “identidad del sujeto” (el papel que juega éste) depende de su posición como sujeto de comportamiento. El individuo se adhiere a colectividades diferentes. Está en función de las sociedades concretas la variabilidad de la determinación de un colectivo sobre las distintas áreas de actividad en que el individuo se desenvuelve. Pero debe quedar claro que en las identidades colectivas se debe entender su unidad y coherencia de una manera moderada, en términos de grados de compromiso que, probablemente, sólo permitan la persistencia de la identidad.

A pesar de que los procesos de des-localización han venido acentuando la generación de identidades colectivas sobre la base de la des-territorialización, ocasionalmente pueden seguir existiendo ciertos espacios físicos que devienen en espacios simbólicos, y por ende *espacios sociales*, propios del colectivo. Tales espacios contribuyen al mantenimiento de su identidad por su presencia en la memoria histórica o por la posibilidad de que se desarrollen allí ciertas prácticas.

Finalmente, la constitución de la identidad de un sujeto a través del discurso, ocurre en la medida en que éste otorga un significado simbólico al conjunto de *prácticas colectivas* que se establecen. La mediación de estas prácticas y su significado transita por un código, descifrable en su sentido preciso sólo por la colectividad. Las prácticas, por lo tanto, son expresiones de argumentos visuales que se dirigen a la re-construcción constante de la propia identidad.

## *1.2 Características de las identidades contemporáneas*

Podemos ahondar más en las características que la contemporaneidad imprime a las identidades. Un autor que ha trabajado este tema es Anthony Giddens. Para Giddens, el yo siempre es un proyecto que consiste en una crónica biográfica coherente y permanentemente revisada. Desde este punto de vista, “ser una persona es conocer, prácticamente siempre, mediante algún tipo de descripción o de alguna otra manera, tanto

lo que uno hace como el por qué lo hace”<sup>5</sup>. Para él, el desarrollo de la personalidad está más involucrado con aspectos sentimentales que racionales, por lo que la presencia de la noción de persona en el campo de la vida social coadyuvó a la consolidación de un orden íntimo y al arribo de una sociedad intimista.

Giddens enfatiza el aspecto íntimo de la experiencia del yo, a través de la categoría de *identidad del yo*: “La identidad del yo no es un rasgo distintivo, ni siquiera una colección de rasgos poseídos por el individuo. Es *el yo entendido reflexivamente por la persona en función de su biografía*. Aquí identidad supone una continuidad en el tiempo y el espacio: pero la identidad del yo es esa continuidad interpretada reflejamente por el agente”<sup>6</sup>. Es decir, la reflexividad adquiere un sentido de búsqueda al ser, inevitablemente, una pregunta que guía, hurta y ordena.

La identidad personal o del yo se encuentra en la aptitud de ver y hacer su propia crónica basada en hechos reales. En esta medida, Giddens demuestra la historicidad de la identidad y comprende que todo individuo es histórico, al señalar que la disociación entre identidad y yo no es sencilla en la medida en que lo que distingue a nuestro yo es su historia personal y su estancia en el cuerpo lo que significa, en última instancia, un modo de ser o identidad. Un yo que se diluye en las circunstancias no es más que un extremo de las posibilidades, cuyo otro extremo se encuentra en un tradicionalista rígido, quien construye su identidad en función de un conjunto de compromisos fijos. Ninguno de los dos es representativo, pero cada vez más se naturaliza la figura cosmopolita y se hace extraña la del tradicionalista<sup>7</sup>.

Estos extremos también aluden a las características de los grupos a los que pertenecen y que les dotan de cierta identidad personal. Evidentemente, se trasluce la existencia de identidades colectivas que exigen mayor compromiso que otras.

Desde esta perspectiva, es fácil comprender que la nosotridad de las identidades colectivas permite la existencia de una memoria histórica que, dependiendo de la rigidez de los compromisos establecidos, implica la facilidad o no de una reinterpretación

---

<sup>5</sup> Giddens. *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona, Península, 1997, p. 51.

<sup>6</sup> Cursivas originales en Giddens. *Op. cit.*, p. 72.

<sup>7</sup> Giddens. *Op. cit.*, pp. 74, 129, 241-242.

La memoria histórica dota de un sentido de pertenencia que se traduce en las biografías individuales. Este sentido de pertenencia social se expresa en una vestimenta personal que involucra los usos y percepciones corpóreas como parte del proceso de construcción de identidad.

La relación que establecemos con nuestro cuerpo normalmente difiere algo en los ámbitos privado y público. En esta medida, y a pesar de que para la mayoría todo vestido se usa siempre en forma contextualizada y genérica, no podemos soslayar la importancia del cuerpo y su arreglo en la presentación del yo, del *status*, de la posición social y del grupo de pertenencia.

Por esto, uno de los elementos corpóreos a tomar en cuenta en el análisis de la identidad es el que implica el arreglarse. El arreglo como acto reflexivo o irreflexivo indica que en la conciencia del yo uno mismo se percibe como objeto de atracción. Siguiendo los planteamientos del sociólogo norteamericano Erving Goffman, Joanne Entwistle señala la importancia del vestido como insignia de interpretación, como parte de la presentación del yo. La relación entre prenda, cuerpo e identidad es inevitable y se presenta como inseparable en la cotidianidad. Considera al vestir como parte del microorden de la interacción social vinculado al sentido del yo o al sentido de la identidad personal. Basándose en los trabajos de Richard Sennett y de Joanne Finkelstein, Entwistle considera que en la discusión de la identidad no es posible soslayar la imagen del yo vestido, pues la indumentaria inevitablemente expresa u oculta algo del “sí mismo” en su presentación pública. El adorno y el vestido (el arreglo), siempre es un proceso simbólico de comunicación si existe la premisa de querer ser “auténtico” en público<sup>8</sup>.

La expresión pública del sentido de pertenencia se traduce en una posibilidad de distinción frente a los demás. En este sentido, la presentación pública es una consideración de la propia identidad que también pasa por el ponerse frente a la alteridad.

Sin embargo, esto no quiere decir que la construcción de la identidad se constituya únicamente a partir de la concepción del “otro”. Parece pertinente entender la consistencia de la crónica del yo, que plantea Giddens, como una crítica válida a los planteamientos goffmanianos en la medida en que se revaloriza la importancia del *self* frente a la otredad

---

<sup>8</sup> Entwistle. *El cuerpo y la moda*. Barcelona, Paidós, 2002, pp. 24, 88, 96.

que, supuestamente, determinaba al yo a través del juicio público de la actuación y la maquinaria del “sí mismo”. Empero, es necesario hacer notar que para que una identidad (la identidad del yo) cobre existencia pública, se hace necesario el reconocimiento de los otros.

Por eso, la importancia del cuerpo vestido estriba en la posibilidad de contar con un instrumento de exhibición simbólica que de cuenta, de manera concreta y visible, de la crónica de la identidad del yo. Esto no es un descubrimiento. Desde siempre el hombre lo ha utilizado de tal modo, sin embargo, los análisis que vinculan el vestir como una práctica que une la experiencia íntima con la presentación pública son también recientes. Para Giddens, el vestido es una forma privilegiada en el nexo entre convención social e identidad personal. La indumentaria, aunada a los constantes en el porte, da cuenta pública de la coherencia de la identidad del yo.

Una segunda crítica a los planteamientos de Goffman está en la afirmación giddensiana de que la presentación del yo en función de la situación, lo que incluye el acomodo del porte, no debe hacer creer de que hay tantos yoes como contextos. El yo moderno no es un yo escindido. Esta es una crítica que también toca a los postestructuralistas como Michael Wood y Louis Zurchner quienes suponen que el yo se contextualiza y difumina como ocurre en la vida social. El único yo es un sujeto descentrado cuya identidad la halla en fragmentos (inconexos) de discursos (incompletos)<sup>9</sup>. También toca a autores como Sherry Turkle y Kenneth Gergen quienes, desde la perspectiva psicológica, creen -incluso- que el yo desaparece<sup>10</sup>. La multiplicidad de las circunstancias no demuestra que existe una fragmentación del yo, incluso la integración de elementos venidos de diferentes ámbitos pueden enriquecer una crónica integrada coherente, como es el caso de los cosmopolitas. La aprobación o desaprobación de una actuación convincente no determinan al “sí mismo”, lo que lo hace es la sensación de una continuidad biográfica, la percepción de ésta y la capacidad de comunicarse.

Específicamente, con la cuestión del cuerpo vestido como puente entre la experiencia individual y el mundo social. La importancia de considerar la ropa en los análisis de

---

<sup>9</sup> Wood y Zurchner. *The Development of a Postmodern Self*. Nueva York, Greenwood, 1988, en Giddens. *Op. cit.*, p. 215.

<sup>10</sup> Turkle. *La vida en pantalla: la construcción de la identidad en la era de Internet*. Paidós, Barcelona, 1997., y Gergen. *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Paidós, Barcelona, 1999, en Rifkin. *Op. cit.*, pp. 272, 275.

identidad, estriba en que, a través del cuerpo, la prenda se torna vínculo entre la experiencia íntima y la presentación pública<sup>11</sup>.

Los discursos contemporáneos que enfatizan la relación entre el cuerpo y la identidad mantienen la premisa del cuerpo como símbolo, en la medida en que el vestir –por ejemplo– denota un sentido del gusto que habla de nuestro yo. La presentación del yo es un momento reflexivo del yo actual acerca del yo anterior y sus anteriores presentaciones públicas.

Según Mike Featherstone, es el siglo XX el tiempo en el cual se ha destacado un proceso que acumula un conjunto cada vez mayor de regímenes de autocuidado corporal: la dieta, el ejercicio, el arreglo, la cirugía estética, la salud. Entwistle documenta este proceso, señalando la importancia del vestir, a través de la proliferación de manuales y programas televisivos que orientan sobre el cómo vestirse “adecuadamente para el éxito” y en la “profesionalización” de las consultorías acerca de la proyección de la imagen. Para Featherstone, hay una importancia central de la propia imagen en la última sociedad capitalista<sup>12</sup>.

La configuración de un sentido de pertenencia dependiente de una memoria histórica (colectiva) o de una crónica del yo (individual) de la autidad implica no sólo la simple distinción autidad-otredad sino, además, un grado de distinción en esta relación. Los extremos del yo, el cosmopolita y el tradicionalista ejemplificados por Giddens, significan la posibilidad de flexibilizar la reinterpretación de la memoria histórica o de la crónica del yo y, además, coloca el fundamento de estos extremos en el grado de compromiso que permite una distinción más o menos marcada del *self* frente a la otredad.

El grado de compromiso se encuentra siempre en tensión con el medio. Giddens reconoce ciertas tendencias sociales que generan un malestar en el yo de la modernidad reciente. Sin aceptar que éste sea un yo mínimo, reconoce diversas fuentes de inseguridad que están propiciando el fortalecimiento cuantitativo de los extremos del yo. En este diagnóstico propone la categoría de la identificación para dar cuenta de una acción que pretende sustituir a la identidad. La identificación es una apropiación de características o formas de comportamiento de los demás con la finalidad de resolver los problemas

---

<sup>11</sup> Entwistle. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>12</sup> Featherstone. “The Body in a Consumer Society” en Featherstone, Hepworth y Turner (comps.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Londres, Sage, 1991, en Entwistle. *Op. cit.*, p. 34.



generados por fuentes de perturbación. La identificación, siempre parcial y contextual, es un paliativo cargado de tensión por su propio carácter de incompleto y fuera del “sí mismo”.

La identificación es una categoría que permite ubicar un desarraigo problemático solucionado parcialmente, con frecuencia, a través de la moda. La identificación no es la apropiación fructífera del cosmopolita, sino la carencia de los compromisos necesarios para lograr subsistencia de una identidad.

En este sentido, hay que distinguir los espacios sociales que sirven de escenografía para el cumplimiento de ciertos papeles sociales, que forman parte de un yo coherente, de los espacios sociales que asignan un sentido de pertenencia a una cierta identidad colectiva, que se traduce en una cuestión de un compromiso más firme.

Pues es en el espacio social propio de las identidades colectivas en donde se realizan los procesos de adherencia más firmes. O quizá los únicos espacios sociales de adherencia. En este sentido, la realización de la identidad se encuentra siempre relacionada por la posición guardada en el mundo social como miembros de ciertos grupos, clases o culturas.

Los espacios sociales exigen modos de presentación. En lo general, como señala Entwistle: “La ropa que elegimos llevar representa un compromiso entre las exigencias del mundo social, el medio al que pertenecemos y nuestros deseos individuales”<sup>13</sup>. Las elecciones en el vestir no sólo dependen de nuestras elecciones. Los papeles a representar y las escenografías de actuación tampoco. Esto es válido en lo general. Pero los motivos de llevar una ropa y acudir a un cierto espacio social tienen sesgos de elección notoriamente más libres, en ciertas ocasiones, que en otras. Las decisiones por tener una presentación pública, en tal o cual lado, también están en función de las prácticas sociales que, a veces, nos es dado elegir.

En este sentido, la realización de ciertas prácticas colectivas en el enlace de los elementos ya mencionados se vuelve una ratificación constante de la identidad propia. Para Giddens, la formación de la identidad (el individuo personaje goffmaniano) no acontece sobre de un yo pasivo (el individuo actor goffmaniano). No somos lo que somos, sino lo

---

<sup>13</sup> Entwistle. *Op. cit.*, p. 143.

que construimos en nosotros mismos. De la misma manera, en lo colectivo acontece una persistencia de ciertas prácticas que terminan consagrando la base de ciertas identidades, sin que ello signifique la ausencia de cambios y re-significaciones en lo que atañe a la memoria histórica que proyecta a un horizonte futuro (común).

### *1.3 Constitución social de las identidades hoy: los estilos de vida*

Las disyuntivas de “dado” y “construido” de una identidad, están planteadas por Said en las categorías de filiación y afiliación. Para Said, la filiación son las cosas previas y dadas del “sí mismo”: la clase social, el grupo, el género, la nacionalidad, la etnia. La afiliación uno la decide: la identidad la construye uno mismo.

Esta distinción sólo fue posible plenamente en la modernidad. Y conforme esta avanza no sólo se aclara la distinción, sino que los ámbitos de la filiación ceden espacio a los de la afiliación. Estos son procesos de ruptura recientes.

Según Muñoz, "cada quien pudo -relativamente- producir su propia identidad y su propia crisis de identidad". Para él, la década de los sesenta del siglo XX ofreció la posibilidad de una ruptura con los códigos prevalecientes. Este enfrentamiento generó, en sus términos, la "antimoda". Es decir, una serie de elementos estéticos subversivos que desencadenaban nuevas posibilidades de identidad, sobre todo entre los jóvenes<sup>14</sup>. A partir de estos años, se testimonia de manera vigorosa un doble proceso de homogeneización y de diversificación, que ha pretendido ser explicado como una relación mutuamente influyente de lo mundial con lo local. Podemos seguir a Giddens en el análisis que realiza respecto a los procesos de producción identitarios que terminarán conduciendo, justo a partir de la década de los sesenta, a la noción de “estilo de vida”, la cual denota que uno puede elegir su forma de vivir.

Para Giddens, el doble proceso de homogeneización y diversificación que acontece en nuestra contemporaneidad obedece, por un lado, a un marco de experiencia unitario

---

<sup>14</sup> Muñoz. *Op. cit.* Este autor utiliza el criterio contracultural para definir la “antimoda”, es decir, en el sentido de encarar al sistema de la moda. Por su parte, Ted Polhemus y Proctor definen la “antimoda” en términos de prendas no sujetas a los tiempos de cambio que la moda marca, como sería el caso de los trajes tradicionales. Polhemus y Proctor. *Fashion and Anti-Fashion: An Anthropology of Clothing and Adornment*. Londres, Cox and Wyman, 1978, en Entwistle. *Op. cit.*, p. 66.

conjunto a nuevas formas de fragmentación y dispersión<sup>15</sup>. En la ambivalencia de este doble proceso se origina la disyuntiva entre la posible unicidad o multiplicidad de la identidad individual y la intensificación o debilitamiento de los sentidos de pertenencia y grados de compromiso en las identidades colectivas.

En relación al rasgo que define la cuestión del poder, una voluntad (querer) y un estar (determinación), como un eje constitutivo de toda identidad, Giddens indica que en la cuestión de la elección en los asuntos cotidianos, presentes en toda cultura, se puede constatar que el número de restricciones culturales, como canales de elección que permiten a un individuo decidir, quedan profundamente ampliados en la modernidad. Ésta, amplía las elecciones y ofrece poca ayuda para decidir. Aunado a ello, la institucionalización de la duda en el proyecto de verdad moderno (la ciencia) coloca a aquélla en la condición de rasgo definitorio de la estancia del mundo contemporáneo. Todo adquiere carácter de “la mejor hipótesis” (válida sólo por el momento). La tensión entre libertad y determinación, que define la posibilidad de poder (hacer) (y de poder decidir), se encuentra presente también en los estudios etnomusicológicos de Leonard Meyer, quien señala la necesidad de las restricciones culturales como condición para que el ser humano pueda elegir y, por lo tanto, desenvolverse y sobrevivir en el mundo. Para Meyer, “la necesidad de restricciones culturales es por tanto universal”<sup>16</sup>.

La manera en que Giddens explica lo relacionado al eje mente-cuerpo, se encuentra profundamente vinculado al eje privado-público. Para él, lo que atañe a lo corporal es la apariencia, el porte, la sensualidad y los regímenes a los que es sometido. La modernidad altera patrones de imagen y porte, respecto a las sociedades tradicionales, en la medida en que enfatiza su personalización. La posibilidad de generarse una apariencia a través de ciertos productos para el arreglo se ha extendido, pues encontrar una individualización a través del maquillaje se ha convertido accesible. De esta manera, para Giddens existe un proceso cada vez más reflexivo que vincula a los regímenes corporales con el proyecto del yo. Los regímenes corporales se vinculan directamente con la cuestión de la construcción de la sensualidad (sentir) a través de la reflexión (pensar). El vínculo entre lo privado y lo público se expresa en el fomento narcisista (privado) mediante la publicidad (pública) en el

---

<sup>15</sup> Giddens. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>16</sup> Meyer. *Op. cit.*, p. 248.

capitalismo de consumo. La búsqueda de dar con una demanda de productos para la presentación pública y la salud íntima, como nexos naturales e indisolubles, lanza el proceso histórico por el cual hoy se inscribe en nuestra cultura una especificidad en torno a los ejes anteriormente señalados por los que se construye una identidad.

En términos generales, Giddens plantea que “la creación de un tiempo de vida internamente referencial ha experimentado la influencia decisiva de un conjunto de cambios sociales convergentes”<sup>17</sup>. Estos cambios sociales se pueden agrupar bajo la categoría de “sistemas sociales internamente referenciales” y son la base del proyecto del yo. Giddens observa un proceso de sustitución de criterios externos, a través de lo que considera un secuestro de la experiencia (vital), por criterios internos en los sistemas sociales modernos. Distingue cuatro sistemas sociales internamente referenciales:

- 1) El lapso de vida individual como tiempo aparte del ciclo de vida generacional. Siguiendo a John Kotre, Giddens cree que las generaciones, en las sociedades tradicionales, experimentaron, en su sustitución, un proceso de renovación en el descubrimiento de las anteriores. Esto no ocurre en la modernidad, donde la apropiación de dicho descubrimiento sólo se justifica de manera instrumental. En la modernidad los nexos entre vida individual e intercambio generacional han desaparecido<sup>18</sup>.
- 2) El tiempo de vida separado del territorio. La localización de la vida social en las comunidades tradicionales propiciaba identidades arraigadas. La experiencia mediada ha propiciado una des-localización de lo próximo. La posibilidad de elegir la residencia conforme a un plan de vida propio acentúa el desarraigo territorial. Las únicas condiciones que sostienen las semillas para un reenclave exitoso son las que vinculan el trabajo y las prácticas cotidianas con las peculiaridades locales.
- 3) La administración del tiempo separada de lazos preestablecidos. El rompimiento de las obligaciones para con los parientes normalmente estaba unido a ciertos compromisos tradicionales. La creación de los propios círculos de intimidad, como preponderantes sobre los lazos preestablecidos, es un fenómeno relativamente nuevo que libera el tiempo dedicado a obligaciones generalmente tradicionales.

---

<sup>17</sup> Giddens. *Op. cit.*, p. 187.

<sup>18</sup> Kotre. *Outliving the Self*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984, en Giddens. *Op. cit.*, p. 187.

4) La determinación de tipos de vida sobre de nuevos criterios. Estos criterios han dejado de ser ritos de paso y se han convertido en “umbrales de experiencia abiertos”.

Estos cambios sociales constituyen mecanismos de desenclave que arrojan al yo al mundo exterior moderno. Las modificaciones en el mundo social alteran la estancia del yo en el mundo y modifican los mecanismos creadores de la identidad. La identidad del yo debe reordenarse, de manera permanente e inquietante para Giddens, en un trasfondo siempre cambiante.

Existen algunos otros procesos por los cuales se constituyen los ejes relativos a las identidades individuales y colectivas. Hay que señalar que no se trata de procesos separados, sino profundamente vinculados e interdependientes. Uno de ellos ya ha sido tocado en lo relativo a la importancia de la apariencia. Se ha señalado que, para la cuestión de la identidad individual, esto tiene que ver con la relación de un yo constituido por la conciencia y el cuerpo, además con la relación privada del uno consigo mismo y con su presentación pública. Para las identidades colectivas, implica la expresión de un sentido de pertenencia y la intensidad del referido. Se trata de los procesos históricos del control del cuerpo que, siguiendo los planteamientos de Entwistle, discurren por dos canales: el de la disciplina del cuerpo y el de la biopolítica (como el control demográfico). Por razones obvias, nos ocuparemos sólo del primero.

Siguiendo a este autor, Entwistle destaca las modificaciones en el sentido histórico de la dieta, por ejemplo. Para ella se ha pasado de una dieta (ayuno) tradicional, que se consideraba una defensa contra el placer (ascetismo), a una dieta moderna en aras de la defensa del placer (hedonismo), que persigue los beneficios futuros (sexuales y de conformidad) que uno puede obtener de la dieta presente. Esto se apareja con el énfasis discursivo que considera a la sexualidad como un campo fundamental de la constitución del yo. Según Featherstone, la dieta y el ejercicio enfocados al sometimiento del cuerpo para elevar el espíritu, se han transformado por la cultura de consumo en un par de los muchos elementos disciplinarios necesarios para contar con un cuerpo que se vea “sexy”<sup>19</sup>. De esta situación dio cuenta el filósofo francés Michel Foucault, pionero en los análisis sobre el cuerpo y su control: “Descubrimos una nueva forma de inversión que ya no se presenta en

---

<sup>19</sup> Featherstone. *Op. cit.*, citado en Entwistle. *Op. cit.*, p. 155.

la forma de represión sino en la del control mediante el estímulo.”<sup>20</sup> Más adelante, señalaré aquellos aspectos en el campo de las representaciones sociales y del discurso que han coadyuvado a las nuevas concepciones del yo. De momento, no puede dejar de indicarse que el desarrollo histórico de la industria cosmética se encuentra estrechamente interrelacionado con las concepciones postradicionales de la sexualidad y la salud, con el modo moderno tardío de representación del yo y la apariencia, etc. Se trata de un complejo proceso histórico que modifica los sentidos y las prácticas de la manipulación del aspecto.

Esta manipulación ha sido interpretada por Giddens y Entwistle, entre otros, como una manifestación clara de que el individuo ha tomado una mayor conciencia de sí mismo a través de la reflexión. El paso de una identidad tradicional, relativamente más dada que construida, a una moderna, que obligadamente es más construida que dada, daría cuenta de este proceso. Suponiendo que esta afirmación fuera cierta y que verdaderamente hubiera una mayor libertad para construirse a sí mismo, no me parece, sin embargo, que un mayor cuidado de uno indique una mayor conciencia de sí mismo, sino una forma diferente de relación del uno con el sí mismo que haría patente otra manera de pensar(se), de percibir(se) y de estar en el mundo. No más reflexiva, sino en un camino distinto de reflexión.

En este sentido, querer dar “un buen aspecto” se ha constituido, siguiendo a Entwistle, en un presupuesto que expresa y conduce a la felicidad y la realización. No conseguirlo tiene una serie de consecuencias dañinas para quienes se comprometen demasiado con esta creencia.

Estos son los mecanismos históricos que permiten que las identidades tengan ciertas características, que he señalado como contemporáneas, y que se han sintetizado en la noción de “estilo de vida”. ¿En qué consiste un estilo de vida?. El término “estilo” es un término originario del campo artístico que ha sido llevado a otras áreas de la actividad humana. En el arte, y siguiendo a Bourdieu, el estilo se refiere a la especificidad que caracteriza al conjunto de ciertas redundancias técnicas (“redundancias estilísticas”)<sup>21</sup>. Este

---

<sup>20</sup> Foucault. “Body-Power” en Gordon (comp.) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-77*. Nueva York, Pantheon Books, 1980, en Entwistle. *Op. cit.*, p. 155.

<sup>21</sup> Bourdieu. *Op. cit.*, p. 49.

conjunto de redundancias es el estilo que caracteriza a un artista. Este concepto básico no varía demasiado cuando se lleva a otros terrenos. En el vestir, por ejemplo, según Entwistle, un estilo es una combinación de la prenda y el modo en que se porta, expresando una identidad (de clase o subcultural)<sup>22</sup>. El estilo visibiliza nuestro compromiso con algún grupo particular y las nuevas formas de control corporal. El estilo es una preocupación por imitar (integrarse) y destacar (diferenciarse). El estilo, junto a la tradición y la costumbre, son opuestos a la moda. Sin embargo, algunos estilos particulares llegan a convertirse en moda a través de complejos procesos que otorgan un reconocimiento social de esta índole. La moda, por otra parte, es considerada como parte de los aspectos que comercializan “estilos de vida”, aunque la moda sólo sea uno de los múltiples factores sociales que definen el estilo en el vestir y el vestir sea únicamente un aspecto del “estilo de vida”.

Retomando su sentido que denota originalidad, el término “estilo de vida” se integró al uso social. Para Dennis Wrong, fue Weber quien, ocupándolo para cuestiones académicas, lo filtró de una manera importante en la sociedad norteamericana y, por supuesto, no sólo allí. Según William Safire, fue tomado por los publicistas y por los radicales de los sesenta de los escritos de Alfred Adler<sup>23</sup>. La palabra ha sido usada de diferentes formas. Una de ellas, la de Weber, fue empleada para denotar organización de prácticas diversas que hoy son agrupadas en “estilos de vida” diferenciados. La expresión, que por sí misma presupone libertad de decisión acerca de la forma de vivir, no es aplicable a las sociedades y culturas tradicionales. De hecho, el fin de la hegemonía de la tradición en una parte creciente del mundo significó el inicio de los “estilos de vida”.

El estilo de vida, ¿uno lo elige o lo construye?, ¿qué tan verdadero es el hecho de que uno decide, insertándose o creando, su propio estilo de vida en la modernidad?. Como la noción de estilo de vida atraviesa el eje de tensión libertad-determinación, que es parte de la constitución de toda identidad, es necesario dar respuesta desde diferentes perspectivas.

Para Bourdieu, mientras más distancia exista con respecto a la necesidad más se tiende a una estilización de la vida, que se refiere a un poder sobre la carencia. Así, se expresa la distancia frente a la necesidad, es decir, se muestra la libertad que no se posee en la

---

<sup>22</sup> Entwistle. *Op. cit.*

<sup>23</sup> Wrong. “The influence of sociological ideas on American culture” en Gans. *Sociology in America*. Sage, Beverly Hills, 1990, en Giddens. *Op. cit.*, p. 106. En el mismo texto de Giddens la cita sobre Safire.

pobreza. Dicha estilización no es para todos, puesto que no todos están en condiciones de realizarla. La estilización de la vida posee, por lo tanto, un carácter de clase que también permea a cualquier otro estilo de vida (esté fundado en el “gusto de lujo” o en el “gusto por necesidad”). Según él, la aversión entre los estilos de vida distintos tiene un indeleble carácter clasista que expresa la intolerancia de carácter estético. El estilo de vida se lee en el mobiliario, el vestido, el lenguaje (corporal), la cocina, los límites de tolerancia a la naturaleza (sol o calor, insectos, fluidos corporales, frío, enfermedad, lluvia, polvo), a la sociedad (ruido, aglomeraciones, miradas, pobreza, contactos físicos) y a la violencia. A través de ello se pone de manifiesto la clase en relación con el mundo. Los estilos de vida, por lo tanto, son universos de propiedades que diferencian<sup>24</sup>.

Una categoría central en el trabajo de Bourdieu es la de *habitus*, que es vista como un principio y un sistema a la vez: el principio de enclasmiento (las prácticas que enclasan y son producidas por los agentes) y el sistema de enclasmiento (los juicios con los que se califica la propia práctica y las de los otros, el gusto). El *habitus* es el espacio del mundo social representado (espacio de los estilos de vida). En el *habitus* están los estilos de vida porque allí se crean, son sus productos sistemáticamente formados y son sistemas de signos calificados socialmente de algún modo siempre. En la dialéctica de las condiciones y los *habitus*, el capital objetivo se vuelve capital percibido (simbólico), “desconocido en su verdad objetiva”. La afinidad de estilo es posible entonces por el *habitus* y, el gusto, como capacidad de apropiación simbólica y/o física de objetos o prácticas, está en la base del estilo de vida. El estilo de vida adquiere carácter de grupo de preferencias distintivas y el gusto transforma las cosas (orden físico) en signos y distinciones (orden simbólico), en expresiones simbólicas de posición de clase. Como el análisis de Bourdieu se encuentra ligado a considerar los estilos de vida como una expresión de las condiciones de existencia, en un sentido amplio y no sólo económico, el espacio de la libertad de elección es limitado. Para él, la idea de gusto es una idea burguesa porque supone una libertad de elección que no todos tienen. En este sentido, no deja de considerar que es difícil concebir las “paradojas del gusto por necesidad”<sup>25</sup>. Los gustos por necesidad sólo pueden crear un estilo de vida definido, negativamente, por la relación de privación frente a los otros estilos de vida que

---

<sup>24</sup> Bourdieu. *Op. cit.*, pp. 53-54, 75-76, 177, 247.

<sup>25</sup> Bourdieu. *Op. cit.*, pp. 169-174, 177.



cuentan con “facilidades”. En los gustos por necesidad la libertad de elección es limitada y su carácter tragicómico. De cualquier manera, los propios gustos de lujo son producto de la necesidad social definida por las propias “facilidades”. No se está exento pues de una libertad más o menos limitada. Bourdieu enfatiza la estructura social.

Para Giddens, un estilo de vida es un conjunto de prácticas, relativamente integrado, que satisfacen ciertas necesidades individuales, incluida la de otorgar forma material a una crónica concreta de la identidad del yo<sup>26</sup>. Estas prácticas incluyen las de la cotidianidad, las del consumo, las del trabajo, las del desarrollo corporal a través de ciertos regímenes, las implicadas en decisiones sobre el futuro (voluntad de querer ser), etc. Los estilos de vida implican un contexto de acción particular y son la expresión de éste.

Según él, la estructura de la modernidad nos coacciona a decidir un estilo de vida entre muchos posibles. La obligatoriedad de decidir por un estilo de vida no significa que todas las opciones sean para todos. Giddens concede razón a Bourdieu, en cuanto a que las variaciones de estilo de vida entre los grupos son producto del *habitus* y no sólo de las diferencias de clase en el campo de la producción económica. Sin embargo, y a diferencia de Bourdieu, Giddens insiste en que una elección por un estilo de vida implica una consideración obligada de que cierta práctica, en un momento dado, no corresponde a dicho estilo elegido o creado y que esto es posible de ser adecuado. La selección o creación de un estilo de vida, sin embargo, sufre efecto de “presiones de grupo y por la visibilidad de los modelos del rol”, además de las condiciones socioeconómicas, acepta Giddens<sup>27</sup>.

En esta vía, Giddens observa en la mercantilización un conjunto de restricciones culturales necesarias para poder decidir (“influencias normalizadoras”). Este es otro aspecto que guardan los procesos ideológicos para la construcción y el ejercicio de la hegemonía, ser una restricción de la libertad de decidir a través de la inducción y manipulación ideológica. Para Giddens, el proceso de experiencia mediada es un ofrecimiento de potenciales estilos de vida yuxtapuestos que influyen en las tomas de decisión. El uso de la noción “estilo de vida” por los publicistas, con la finalidad de ofrecer una supuesta distinción, permite la organización de los consumidores y el ofrecimiento de “paquetes” de

---

<sup>26</sup> Giddens. *Op. cit.*, pp. 16, 106, 108, 132.

<sup>27</sup> Giddens. *Op. cit.*, pp. 106-108.

consumo según el “estilo de vida”. El consumo constante aparece en lugar de un “desarrollo auténtico del yo”, como ha señalado Jeremy Rifkin<sup>28</sup>. El propio proyecto del yo queda mercantilizado. La experiencia a través de los medios propicia pautas de consumo que orientan las actividades cotidianas en base a la propuesta-exigencia de estilos de vida a los cuales todos deben aspirar. Sin embargo, no todo está perdido en estas presentaciones comerciales. Para Giddens, es inherente al proyecto del yo la libertad y creatividad en su proceso de construcción y re-construcción (a través del ensayo y error). Por lo tanto, existe una oposición intrínseca del proyecto del yo frente a las influencias mercantilizadoras<sup>29</sup>.

Giddens advierte, con razón, que una cosa son las imágenes mercantilizadas y otra es la respuesta efectiva del individuo. El contexto saturado de información no llevaría a la parálisis o a la mera imitación pasiva, sino a un acomodo práctico (en su estilo de vida) de aquellas informaciones que convengan a su interés. La decisión individual por el estilo de vida implica un grado de confianza en alguna opción que no necesariamente está predeterminada comercialmente<sup>30</sup>. No se está exento pues de una libertad más o menos limitada. Giddens enfatiza la acción social.

Finalmente, hay que señalar que el asunto de elegir la forma de vivir ha incidido con mayor fuerza, por razones evidentes, en la juventud. Esta elección establece nuevos criterios de producción de identidad. La música puede ser accesoria a diferentes estilos de vida. En este caso, la música es parte constitutiva y expresante de una identidad. Por otra parte, la música puede dar pie a ciertos estilos de vida y fundar identidades colectivas que posean mayor o menor grado de pertenencia en sus miembros, pues como señala Frith: "Por un lado, es capaz de proporcionar experiencias emocionales particularmente intensas; (...) Por otro lado, esas experiencias musicales siempre contienen un significado social, están situadas en un contexto social, lo que significa que en una determinada canción no podemos interpretar cualquier cosa que queramos."<sup>31</sup> Ese ámbito restringido de

---

<sup>28</sup> Rifkin. *Op. cit.*

<sup>29</sup> Giddens. *Op. cit.*, pp. 14, 110, 250-253.

<sup>30</sup> Giddens. *Op. cit.*, pp. 226-248.

<sup>31</sup> Frith. *Op. cit.*, p. 420. Frith explica la importancia del análisis musical como sigue: "Reconocemos determinados sonidos como música porque obedecen a una lógica determinada, familiar, y para la mayoría (...) -que son técnicamente, no-musicales- esta lógica está fuera de nuestro control. Hay algo insondable en nuestros gustos musicales. Determinados discos e intérpretes nos parece que funcionan y otros no: lo sabemos aunque no seamos capaces de explicarlo. Son otros los que han establecido las convenciones: convenciones

interpretación es lo que llamamos cultura y es ella la que lo determina. Empero, restringido no significa inflexible, por lo que debemos entender que las cuestiones culturales operan más en el campo de la representación social, de acuerdo a contextos locales diversos inmersos en variados procesos de intercambio mundiales.

## *2. Géneros musicales e identidades colectivas: la música como ámbito nuevo de producción de las identidades colectivas*

La música se relaciona con las identidades colectivas de dos formas. Una de ellas es la que hace de la música un aspecto accesorio de una identidad colectiva. La música expresa una identidad colectiva, es parte del reflejo de esta identidad en el terreno artístico y cultural. Esta identidad colectiva puede evocar una comunidad imaginaria, o incluso poseer rasgos comunitarios. Desde esta perspectiva la música es una expresión de una etnia, de una clase social<sup>32</sup>, de un pueblo, de una nación, una cultura, etc.

La otra manera, que es el caso que aquí nos ocupa, se refiere a la derivación de una identidad colectiva sobre la base de una preferencia musical. La música no es un accesorio de una identidad previa, más bien a la inversa, la música funda una identidad colectiva que se refleja en una imagen, un consumo de tiempo y de dinero en la escucha de tal música, una expresión propia (incluida la forma de hablar y de bailar), una actitud ante las cosas, una forma de socializarse, una definición de sí, una construcción permanente de espacios de socialización, un grupo de afines, ciertos códigos comunes y un sentido de pertenencia. Esto es posible porque la música es una experiencia subjetiva que genera sentidos y, por lo tanto, identidades. A estas identidades las llamo *identidades sociomusicales*.

---

que tienen un obvio carácter social y ajeno a nosotros." La conclusión de Frith es que la interacción entre la experiencia personal de la música y su carácter público, exterior, es lo que hace de la música un referente indispensable para comprender culturalmente lo individual en lo social. Frith. *Op. cit.*, p. 421.

<sup>32</sup> Según Bourdieu la preferencia musical es el reflejo más nítido a través del cual se devela la identidad de "clase". No es la elección musical la que funda el proceso de "enclasmiento", sino al revés. Es la elección musical la que revela de manera inequívoca la pertenencia a una particular clase social por la cual, el que elige, es inevitablemente calificado. Para él, "no existe práctica más enclasante, dada la singularidad de las condiciones de adquisición de las correspondientes disposiciones, que la frecuentación de conciertos o la práctica de un instrumento de música "noble" (menos generalizadas, permaneciendo constante todo lo demás, que la frecuentación del teatro, de los museos o incluso de las galerías de arte)." Bourdieu. *Op. cit.*, p. 16. La elección musical no puede fundar ninguna clase, pero quizá pueda constituir un grupo con identidad.

Desde esta perspectiva, se trata de identidades colectivas que se extienden sobre la base de la desterritorialización, es decir, de la emigración de un fenómeno (social, cultural) de un lugar a otro y de la apropiación<sup>33</sup>. Por esta naturaleza, las identidades sociomusicales son modernas y no es posible que hayan existido antes de esta época histórica en un período maduro.

Las identidades sociomusicales son “comunidades de gusto”, en el sentido en que son definidas por Scott Lash<sup>34</sup>. Para él, “Estar en una comunidad de gusto que asume la facticidad de comunidad conlleva significados, prácticas y obligaciones compartidos. Conlleva la transgresión de la distinción entre consumidor y productor.”<sup>35</sup>

Desde esta perspectiva, una comunidad lo es, entonces, porque comparte significados y prácticas. Para Lash, en una sociedad moderna es posible encontrar comunalizaciones postradicionales. El ámbito del deporte y la música resultan privilegiados como receptáculos de estos procesos. Tales, se inscriben en la transición de un “enclave de estilo de vida” hacia el de una comunidad de gusto<sup>36</sup>. En esta comunidad, los consumidores de un producto cultural, a través de un proceso de apropiación que re-significa son, al mismo tiempo, creadores de dicho producto<sup>37</sup>.

Las identidades sociomusicales son, entonces, comunidades de gusto. Lo son porque se fundamentan en el compartir significados y prácticas que generan sentidos de pertenencia frente a otras comunidades de gusto. No todas las comunidades de gusto son identidades sociomusicales. La categoría de identidad sociomusical reconoce la formación de un colectivo comunal que posee mecanismos de identificación y actividades centradas

---

<sup>33</sup> Toda comunidad es colectiva, pero no toda colectividad es comunitaria. Las identidades sociomusicales son necesariamente colectivas, construidas en lo social y, generalmente, alcanzan rasgos comunitarios o se convierten en comunidades.

<sup>34</sup> Para Lash, las comunidades no se basan en intereses compartidos, ni son comunidades porque poseen rasgos comunes. Las comunidades lo son porque comparten significados y prácticas. Lash. “La reflexividad y sus dobles: estructura, estética y comunidad” en *Modernización reflexiva (Política, tradición y estética en el orden social moderno)*. Madrid, Alianza Universidad, 1994, pp. 195, 197. Una de las bondades del planteamiento de Lash es muy simple. Se trata de desapegarse de planteamientos que son novedosos y parten de premisas discutibles. Reconocer la realidad de la existencia del cambio en la tradición y de lazos de solidaridad comunal en la modernidad, en un contexto teórico dominado por el enmarañamiento y la aceptación casi indiscutible de ciertos esquemas a modo de premisas, no puede dejar de apreciarse en su calidad esclarecedora.

<sup>35</sup> Lash. *Op. cit.*, p. 199.

<sup>36</sup> Un “enclave de estilo de vida” es un conjunto social que comparte propiedades, pero no son comunidades. Para Lash, el estilo de vida solo es posible “cuando el consumo se desliga de la guía de las costumbres comunales”. Lash. *Op. cit.*, p. 198.

<sup>37</sup> Lash. *Op. cit.*, pp. 197-199.

en un área específica, que es la de la música o, más bien, focalizadas en un cierto género musical. En ese sentido, pretende erigirse como un concepto que enfatice la particularidad de la vivencia musical en consonancia con los aspectos que configuran una identidad colectiva, con una fuerte carga comunitaria.

La identidad sociomusical reconoce la primacía de la música frente a otras formas culturales, incluida la propia literatura, pues en aquellas "pueden articular y exhibir algún tipo de valor y orgullo compartidos, pero sólo la música puede hacer que los *sientas*"<sup>38</sup>.

### *2.1 Identidades colectivas y movimientos juveniles*

En cualquier sociedad los jóvenes son los agentes que reciben de manera inicial y más intensa los efectos de los cambios culturales y sociales. Dado que es en la juventud en donde se construye la identidad, al menos por primera vez de manera más autónoma, los jóvenes se vuelven los sujetos principales para el análisis de los nuevos espacios donde se dan los cambios en los procesos de producción de las identidades. Pero la juventud es sólo una fuerza social probable para impulsar cambios culturales.

Particularmente los jóvenes de las ciudades, pues son las ciudades las que se han constituido como focos irradiadores de modernidad o, en lo general, en los espacios en donde se gestan cambios. Por lo tanto, son espacios privilegiados de mecanismos de generación de sentido entre la juventud urbana.

Por sus condiciones históricas pasadas y presentes la identidad se ha revelado como una estrategia simbólica constante en América Latina, quizás más que en otras latitudes. Rossana Reguillo considera que entre los jóvenes, sobre todo de los sectores populares, está presente la percepción de que en el futuro no hay futuro por lo que, para compensar este déficit simbólico, se busca en la identidad una compensación simbólica<sup>39</sup>. Esto es cierto. Sin embargo, hay que precisar que, por otro lado, la identidad de la que habla Reguillo en

---

<sup>38</sup> Frith. *Op. cit.*, p. 422. No comparto del todo esta apreciación, pues me parece que las diversas formas culturales, sobre todo las artísticas, permiten también modos particulares de sentir los valores y orgullo de pertenecer a un colectivo. Lo que sí me parece es que la música es la forma que permite sentir de manera más rápida e intensa. En este sentido, la más poderosa.

<sup>39</sup> Reguillo. "El año dos mil, ética, política y estéticas: imaginarios, adscripciones y prácticas juveniles. Caso mexicano" en Valderrama. *Et. al.* (eds.) "*Viviendo a toda*" *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Universidad Central-DIUC/Siglo del Hombre Editores, 1998, p. 57.

su estudio en realidad refiere a nuevas identidades producidas de nuevas formas. El psicólogo mexicano Alfredo Nateras apoya esta suposición, al señalar que los usos del cuerpo, sobre todo juveniles, no reflejan más que la percepción juvenil de que el cuerpo es el último reducto de control sobre sí mismos<sup>40</sup>.

Antes de hablar con más detenimiento de la relación entre juventud e identidades sociales, consideremos la apreciación de la psicoanalista Eva Giberti. Según ella, las audiencias “adolescentes-juveniles” poseen siempre un carácter temporal. Para Giberti, la culminación de este estadio finiquita su papel de audiencia, pues se habrá -ya entonces- constituido una identidad individual que, se presume, los desligará de una identificación temporal. Por lo tanto, cualquier proceso de adhesión en los jóvenes no se referirá a una identidad bien establecida. Giberti habla específicamente de las audiencias musicales, por la importancia que reviste la música para la juventud. Para ella, la música es un modo que no trasciende la identificación temporal, por intensa que ésta sea. En todo caso, una música coadyuva a formar una identidad, pero no podría fundarla, pues los “adolescentes-juveniles” se encuentran en la formación de “funciones yoicas individuales” que, una vez formadas, modificarían su relación con la música y les convertiría en otro tipo de audiencia<sup>41</sup>.

Esta es una apreciación equivocada. Las audiencias de las llamadas “músicas juveniles”, en muchas ocasiones, no pierden su carácter de audiencia, ni muchos de los rasgos que los caracterizan como tales con el final de su juventud. En innumerables casos se han sostenido músicas declinantes (“juveniles” o no) sólo por la existencia de las audiencias. Más aún, en muchas ocasiones estas audiencias poseen una identidad colectiva y no pierden su sentido de pertenencia, su grado de compromiso, sus prácticas y códigos, su presentación pública ni los fundamentos de su nosotridad. Más adelante ahondaré en esto. Por lo pronto, hay que caracterizar los rasgos contemporáneos de las identidades juveniles y de sus estilos.

---

<sup>40</sup> Nateras. “Presentación” en Nateras. (coord.) *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México, UAM-I/Porrúa, 2002, p. 14.

<sup>41</sup> Giberti. *Op. cit.*, p. 185.

El estilo en el vestir es importante en los grupos juveniles. A través de la imagen se puede distinguir una procedencia y el tipo de identidad colectiva a la que se está adscrito. Particularmente, entre los grupos “contraculturales” la exhibición de bienes culturales es una manera de distinción, por lo que la ropa en los procesos de diferenciación es fundamental. Como se ha podido apreciar en los planteamientos de Entwistle, la indumentaria es el medio de conservar y presentar la identidad. Según Michael Brake, el estilo expresa el grado de compromiso con el grupo. Podemos retomar los elementos del estilo “subcultural” propuesto por Brake, como patrón básico que auxilia a distinguir diferentes estilos e identidades (aunque no tengan un carácter subcultural o contracultural): la imagen (el arreglo); accesorios y artefactos (motocicletas, patinetas, cadenas); el lenguaje corporal (el caminar, el bailar); y el argot del grupo (lo que significa la posesión de ciertas palabras sólo significantes en el contexto)<sup>42</sup>. Brake nos indica estos elementos componentes del estilo “subcultural”, pero no nos señala que el fundamento más importante que los orienta es el de la preferencia musical.

¿Cuál es la relación entre movimientos sociales, juventud e identidades?. La importancia de la irrupción de los jóvenes en el mundo social tuvo un carácter político, económico y cultural. Existen diversas aproximaciones teóricas para tratar el mundo de los jóvenes. Pueden reconocerse, al menos, cuatro perspectivas teóricas elementales en el análisis de la juventud.

Una es de carácter funcionalista-sistémica y se centra en la categoría, dada por la Escuela de Chicago en los cincuenta, de "subcultura", la cual fue vuelta a poner en auge en los setenta con adecuaciones importantes y hoy sigue siendo usada<sup>43</sup>. Esta categoría hace alusión a las prácticas y visiones culturales de los grupos sociales menos integrados al *sistema social*. Hablar de "subcultura juvenil", en los cincuenta, atribuyó un carácter de baja integración al sistema por parte de grupos juveniles, generalmente, pertenecientes a los mismos grupos sociales que se encuentran siempre en potencial de conflicto.

La segunda me parece que es una respuesta a la primera y se cimenta en la categoría dada por Theodore Rozak, a fines de los sesenta, de "contracultura juvenil". Esta perspectiva

---

<sup>42</sup> Brake. *The Sociology of Youth Culture*. Routledge and Londres, Kegan Paul, 1981, y *Comparative Youth Culture*. Routledge and Kegan Paul, Londres, 1985. Citados en Entwistle. *Op. cit.*, p. 168.

<sup>43</sup> Por ejemplo, por Entwistle. *Op. cit.*

enfatisa el aspecto del conflicto y la oposición al sistema desde las manifestaciones y formas de pensar juveniles. Supone que toda "contracultura" posee un carácter marginal y que toda marginalidad es opositora a lo hegemónico. Sin perder este sentido, Bourdieu define a la contracultura como "el producto del esfuerzo de los autodidactas a la nueva manera para liberarse de las leyes del mercado escolar (...) produciendo otra clase de mercado dotado de sus propias instancias de consagración, y capaz de poner en duda prácticamente, al modo de los mercados mundano e intelectual, la pretensión de imponer a un mercado de bienes culturales perfectamente unificado los principios de evaluación de las competencias y de las maneras que se imponen al mercado escolar, o por lo menos a los sectores más "escolares" de este mercado"<sup>44</sup>.

La tercer perspectiva señala que la música es el eje central que articula a los jóvenes. Propone la categoría de "culturas juveniles" para señalar cómo las industrias culturales se apropian de las acciones originarias de los jóvenes y se centra en el nuevo papel de éstos como sectores de consumo de tales industrias.

La última, desarrollada en los años ochenta, propone la categoría de "movimientos juveniles" y considera que es necesario analizar tales en su dinámica propia e interna y en la forma en la que ésta inserta a los jóvenes en la sociedad<sup>45</sup>.

Existen, además, otros enfoques que han pretendido sintetizar algunas de estas perspectivas básicas incorporando elementos venidos desde diferentes disciplinas. La existencia de tantas miradas, con posturas ideológicas diferentes y hasta opuestas, no me permite más que estar de acuerdo con José Antonio Pérez Islas, cuando señala que la historia de la juventud es la historia de su representación social y que, como toda historia, está sujeta a pugnas entre fuerzas políticas<sup>46</sup>.

José Manuel Valenzuela ha intentado señalar los vínculos que pueden llegar a establecerse entre identidades sociales y movimientos sociales entre los jóvenes. Él considera que una identidad social es una forma de identificación. Define a las identidades

---

<sup>44</sup> Bourdieu. *Op. cit.*, p. 94.

<sup>45</sup> Para una buena discusión acerca de estas cuatro perspectivas básicas, véase Pérez Islas. "Memorias y olvidos. Una revisión sobre el vínculo de lo cultural y lo juvenil" en Valderrama. *Et. al.* (eds.) *"Viviendo a toda" Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Universidad Central-DIUC/Siglo del Hombre Editores, 1998, pp. 48-50.

<sup>46</sup> Pérez Islas. *Op. cit.*, p. 47.



sociales como "complejos procesos relacionales que se conforman en la interacción social"<sup>47</sup>. Para este autor, existen identificaciones que pueden o no conformar un movimiento juvenil. Señala que el movimiento juvenil, que puede poseer características de "red simbólica" o de "grupo" en dado momento, requiere una estructura organizativa formal o informal con códigos explícitos de conducta y de símbolos de identificación y diferenciación. Define a la red simbólica como las "formas de identificación en las cuales los jóvenes participan en la conformación de sentido de la red. Es una suerte de comunidad hermenéutica, una red de sentido que no posee una estructura de cohesión social fuerte entre el conjunto de quienes forman parte de la red. Las redes simbólicas son procesos de inter-reconocimiento entre los miembros de la red. En este caso encontramos movimientos como los punks, los funkies, los raperos estadounidenses y brasileños, o algunos grupos graffiteros, donde los jóvenes se saben parte de una red juvenil, se reconocen en la música, comparten situaciones lúdicas, se encuentran en los bailes y, muchos de ellos, son activos creadores de canciones, textos o espacios, donde dan cuenta de su situación en cuanto jóvenes pobres"<sup>48</sup>. Y, por supuesto, también dan cuenta de muchos otros tópicos. A su vez, al "grupo" lo caracteriza "por poseer una estructura definida en la cual participan diferentes conformaciones de poderes y liderazgos. Los grupos poseen códigos más o menos explícitos que los diferencian de otros grupos"<sup>49</sup>. La dificultad que ofrece el fenómeno juvenil para ser aprehendido se refleja en la relativa ambigüedad de estas definiciones, pese a ello, me parece que el sentido de diferencia en el planteamiento está en la adjudicación de una mayor cohesión y formalidad al grupo que a la red simbólica<sup>50</sup>. Para Valenzuela, una sola aglomeración en torno a la *star music* del momento o el uso de una vestimenta con un sentido únicamente imitativo, que podría estar sustentado en un deseo de integración o de no marginación con pares de la misma edad, caben en la categoría de "identificaciones

---

<sup>47</sup> Valenzuela. "Identidades juveniles" en Valderrama. *Et. al.* (eds.) "Viviendo a toda" *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Universidad Central-DIUC/Siglo del Hombre Editores, 1998, p. 44.

<sup>48</sup> Valenzuela. *Op. cit.*, p. 44.

<sup>49</sup> Valenzuela. *Op. cit.*, p. 44.

<sup>50</sup> Valenzuela no incluye explícitamente al grupo como subconjunto del conjunto de los movimientos juveniles. Sin embargo, en atención estricta a sus definiciones, uno puede inferir que el grupo contiene los elementos que propone como característicos de un movimiento juvenil. Valenzuela. *Op. cit.*, pp. 43-44. Desde su perspectiva, la audiencia nrg podría caracterizarse como red simbólica o como grupo, pero cumple con los requisitos para ser llamada por él como "movimiento social".

gregarias"<sup>51</sup>. La identificación gregaria es producida, a su vez, por la moda, carente del inter-reconocimiento que atribuye a los movimientos sociales. En su planteamiento, una identificación gregaria o una red simbólica pueden devenir en grupo<sup>52</sup>. De hecho, puede ocurrir un cambio en cualquier dirección siempre, incluyendo el que un movimiento social termine convirtiéndose en moda. La posibilidad de estos vaivenes no sólo se da en función de una influencia externa sino que, al poseer un joven diferentes espacios, su identidad no se reduce a una<sup>53</sup>. Y, por supuesto, menos aún a su estado en abstracto de "joven".

En los diversos estilos de vida los jóvenes encuentran terreno fértil para construirse a sí mismos y generar identidades colectivas, a la inversa, la juventud es un campo en donde particularmente florecen distintas identidades y estilos de vida con fundamentos diferentes. Uno de ellos es el de la música, como generadora de identidades sociales.

## *2.2 La música como productora de identidades sociales*

Nateras vincula la cuestión del estilo a la "facha" y entiende por ésta: "la imagen sociocorporal desplegada en el ámbito de la calle y lo público, en la que se incluye un lenguaje y se plasma una visión del mundo"<sup>54</sup>. Esto no es nuevo, pero sí puede serlo la cuestión de que esta "facha" denota un gusto musical y una pertenencia a un grupo social sostenido por la preferencia musical.

¿Es posible que la música pueda producir ciertas identidades sociales?, ¿de qué tipo de identidades se habla?, ¿qué música podría hacer esto y bajo qué circunstancias?. Esto sólo pudo ser posible en la modernidad, debido al debilitamiento paulatino y sostenido de los mecanismos tradicionales de producción de identidades. La modernidad trajo consigo la posibilidad de reproducir técnicamente al arte y de generar nuevas formas de emplazamiento artístico. Se requirió otra circunstancia, la emergencia de un mundo juvenil

---

<sup>51</sup> Valenzuela no explica el sentido de la acción social de la imitación. De soslayo, deja entrever que se trata del producto de una manipulación uniformante venida de las industrias culturales. Esto en parte es así.

<sup>52</sup> Valenzuela. *Op. cit.*, pp. 42-44.

<sup>53</sup> De hecho, si por "identidad" entendemos o identificamos un "papel social" a desarrollar, es bien claro que en todas las épocas los individuos han tenido varios a la vez. Sin embargo, es evidente que nuestro marco histórico ha multiplicado de manera impredecible el número posible de roles a jugar, así como ha modificado sustancialmente la manera mediante la cual se accede y se renuncia a ellos.

<sup>54</sup> Nateras. *Op. cit.*, p. 12.

que fuera campo fértil para establecer nuevos criterios en los mecanismos de producción identitarios. Esta emergencia, durante la segunda mitad del siglo XX, trajo consigo la poderosa irrupción de las llamadas “músicas juveniles”, pertenecientes al nuevo ámbito juvenil y capaz de generar adherencias entre ellos produciendo, además, nuevas identidades colectivas. La juventud es importante como receptáculo privilegiado para poder iniciar la construcción de una identidad sociomusical (dado que puede crear una fuertemente comprometida *generación fundacional*), pero no es un elemento imprescindible para su desarrollo.

¿De qué tipo de música hablamos entonces?. Ante la consideración anterior, hablar de “músicas juveniles” pierde gran parte de su validez explicativa. Siendo modernas, son originariamente occidentales. Podríamos hablar de “música occidental moderna”. Sin embargo, hoy se generan y escuchan en todo el mundo. Además, estas músicas se encuentran adscritas a una tendencia en la música occidental moderna no culta, sino “popular”. Pero esta “música popular” ha sido denunciada como anti-popular por obedecer, en su nueva forma de distribución, a intereses ajenos al “pueblo”. Su mercantilización ha sido tan extraordinaria que, para algunos, se habla en realidad de una “música comercial”. Empero, la posibilidad de que su sentido devenga contracultural siempre está latente y muchas veces se hace efectivo. En realidad, se trata de las distintas aristas que preceden y sostienen a los diversos géneros musicales que han podido producir identidades sociales.

Pero, ¿realmente las producen?, ¿no se producen únicamente poderosos mecanismos de identificación temporales, y sólo entre los jóvenes, que pasan cuando uno crece?, ¿cómo dar cuenta de la estabilidad de estas identidades colectivas que corresponderían a específicos géneros musicales?. Podemos tomar dos ejemplos. Los participantes de estas colectividades han dejado de ser adolescentes desde hace un buen tiempo, muchos de ellos rebasan los sesenta años. Por otro lado, tenemos géneros con sus respectivas audiencias que se asumen como parte de una colectividad que, en el caso del nrg, por ejemplo, rebasan los 25 años de pertenencia a lo que ellos mismos llaman “movimiento”. Existen, sin embargo, argumentos poderosos que señalan que la participación en la práctica de estas colectividades no obedece a ninguna identidad, sino a otros diversos factores. Antes de ver cómo podrían constituirse las identidades sociomusicales, preguntemos si esto es posible. Consideraré la oposición de Adorno, una de las personalidades más importantes e

influyentes en la reflexión sobre la música, en el divulgado artículo *Sobre la música popular*, donde abordó directamente la cuestión<sup>55</sup>.

Adorno señala que el reconocimiento es un hábito característico de la escucha de hoy<sup>56</sup>. Basta repetir algo para que se reconozca y se acepte. Esta es la causa de la popularidad de la música de éxito. Según él, existen diversos elementos objetivos implicados en la experiencia del reconocimiento:

- a) El vago recuerdo. El cual se presenta en todas las canciones gracias a la estandarización contemporánea del material musical.
- b) La identificación efectiva. Que acontece cuando el vago recuerdo adquiere carácter de certeza súbita en la conciencia.
- c) La clasificación musical. Permite una identificación con el sistema social que determina e institucionaliza tal clasificación.
- d) La autorreflexión sobre el acto de reconocimiento. En ella acontece una transformación, en la conciencia, de la música como experiencia a la música como objeto poseído. La supuesta propiedad de la música se sostiene, para el sujeto, en su permanencia (en la memoria y a través de las grabaciones) y su manipulación (posible en la alteración voluntaria que uno puede hacer de las letras o melodías al cantar o silbar). A este planteamiento, se opone la consideración de Frith de que en realidad la música nos posee y no al revés<sup>57</sup>.
- e) La transferencia psicológica de la autoridad del reconocimiento al objeto. Esta se produce a través de los anuncios de los medios. Se adjudica al objeto lo que

---

<sup>55</sup> Según Scott Lash, “la mímesis adormiana defiende la “baja cultura” frente a la alta cultura”. Lash. *Op. cit.*, p. 172. Para este autor, la crítica de Adorno se refiere a la cultura popular mercantilizada, no sin mercantilizar. Sin embargo, no sólo en este artículo, sino en otros trabajos, me parece claro que Adorno es explícito en su crítica a los patrones y estructuras musicales que subyacen en músicas populares que son previas a la aparición de las industrias culturales. Por ejemplo, en Adorno. *Sobre la música*. Barcelona, Paidós, 2000. Por su parte, Lash señala: “las industrias culturales, que pueden captar la inmediatez de la experiencia cultural popular y metamorfosearla en la desgraciada abstracción utilitaria de la mercancía”. Lash. *Op. cit.*, p. 173. El sentido de la apreciación de Lash es correcto, empero, no debemos olvidar que la fuerte imbricación entre la “música popular”, como testimonio válido de la experiencia cultural popular, y su mercantilización, que daría cabida a una “música comercial”, particularmente durante el siglo XX, dificulta la distinción entre ambos tipos de música. La apreciación correcta de Lash no debe llevarnos a tratar de establecer esquemas de diferenciación musical, sino a comprender el sentido de una experiencia cultural anclada en la vida cotidiana y el de su pretendido encapsulamiento comercial.

<sup>56</sup> El trabajo usado para el texto es Adorno. “Sobre la música popular” en *Guaragua* 15 Invierno 2002. Barcelona, CECAL, y para las notas es Adorno. “On popular music” en Frith y Goodwin (eds.) *On Record*. Londres y Nueva York, Routledge, 1990. El artículo es el mismo, pero el primero (en español) carece de notas y, en el segundo (en inglés), el texto sufre recortes.

<sup>57</sup> Frith. *Op. cit.*, p. 427.

corresponde a la identificación. Según Adorno, los oyentes convierten el anuncio en una orden que les pide que transfieran a la música auto-felicitaciones por ser sus propietarios. Adorno no acepta ninguna posibilidad de apropiación o re-significación, por lo que el papel de la evocación musical no existe.

La etiquetación colectiviza el proceso de propiedad y hace feliz al oyente de poseer, mediante el reconocimiento, lo que todos tienen. Por eso las preguntas que plantean las canciones de éxito son sólo aquellas que todos pueden responder. Esta vulgarización genera placer en el oyente al responder (siempre correctamente), pues lo identifica con la autoridad.

Adorno se pregunta, ¿cómo resisten los oyentes tanto material igual?. Evidentemente, no están considerando a la música popular como un lenguaje, pues no les podría decir nada, menos en la modalidad de su recepción dispersa con instantes súbitos de reconocimiento. Adorno pudo haber sugerido que se trataba de un ruido acompañante preferido a aquello que nos pone enfrente el silencio, pero su respuesta está dada en el sentido de la enajenación marxista y de la manipulación psicológica de las masas. Para Adorno, los oyentes creen que el lenguaje de la música (homogénea) es el suyo. En ese sentido, reconoce la importancia de la música como elemento de cohesión social. La autonomía musical se sustituye por una mera función socio-psicológica. Adorno propone dos categorías para explicar el comportamiento de las masas: los individuos del tipo rítmicamente obediente y los del tipo “emocional”.

Los primeros son los jóvenes de la llamada “generación de la radio”. La respuesta a la música expresa su deseo de obedecer. Aún ciertas composiciones serias, como las del músico ruso Igor Stravinsky y las de Hindemith, son consideradas por Adorno como música de masas que se corresponden a este tipo basándose en la desilusión. Otro tipo de música que da cuenta de este tipo es el jazz. Para Adorno, existe un culto a la maquinaria en el ritmo incesante del jazz que corresponde a una subordinación del hombre a la máquina en la música y, por lo tanto, a una entrega de la voluntad. Esta concepción contrasta con la de Abril, para quien el jazz y *el rock and roll*, se oponen a la organización cronométrica del trabajo industrial a través de una sensación de tiempo expresada en síncopas y

polirritmias<sup>58</sup>. Nada más opuesto a la caracterización adorniana de la música popular como una música mecánica. Para Adorno, la desilusión y obediencia que él observa son suelo de la deshumanización.

Los segundos pueden ser identificados por padecer, lo que yo llamaría para abreviar, un “síndrome de la Cenicienta”, tan básico en las telenovelas mexicanas. Estos oyentes orientan su escucha en términos del romanticismo tardío y su escucha es una solicitud para poder llorar. La base de la expresión musical es la frustración y no la felicidad. Los músicos serios que representarían esta música son el ruso Chaikovski y Dvorak. Esta música posee la función de descarga emocional de la frustración (catarsis de las masas). Es, por lo tanto, una reconciliación con su dependencia social. Frustración y dependencia son otra vía para la deshumanización.

¿Por qué no aceptar el engaño?, ¿por qué no reconocer que lo único que se consume es desecho que se saborea como manjar?. Para Adorno hay indicios de que reconocer el error no es imposible. Lo efímero de la moda ha propiciado la ocasión para mirar obras y modas pasadas. Son ridículas. Todo el tiempo se les mira ridículas aun cuando, en su momento, las personas que se burlan de ellas fueran las mismas que se ilusionaron con ellas. Para Adorno, esta burla es una compensación a su “culpa” por haber aceptado lo que no vale. Sin embargo, aceptar el engaño es difícil. El rencor hacia los que muestran dicha dependencia, en lugar de orientarla al que se las genera, y el rechazo de que se ha sido engañado, es la reacción natural. El odio a verse estafado induce a “probar” que no se fue estafado. No es casual que el entusiasmo de los más intensos fanáticos se acompañe de una furia defensiva inmediata contra sus críticos. La interiorización social obliga al oyente a volver el orden externo (impuesto) un orden interno de manera persistente. Para Adorno, las manifestaciones de histeria y fascinación son parcialmente verdaderas. En realidad, se modela el comportamiento conforme a los *slogans* publicitarios que anuncian histerias y fanatismos desbordados. Los oyentes se autoengañan apoyándose en la imitación y el histrionismo. El hechizo lo fabrica el propio oyente y es tan poderoso como irreal. Este

---

<sup>58</sup> Abril. *Teoría general de la información*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 158, en Abad. “Tecnoperceptivas de la sonoridad electrónica en la cibercultura” en *Digithum* Núm. 5 [artículo en línea]. UOC. [Fecha de consulta: 8 de abril de 2003] <<http://www.uoc.edu/humfil/articles/esp/abadal0403/abadal0403.html>>.

engaño no pasa desapercibido, por eso Adorno se pregunta hasta dónde vale la justificación de la frontera consciente-inconsciente en la psicología de masas.

Lo que Adorno señala aquí es cierto en alguna medida, pues los oyentes se implican de diversos modos y él señala algunos. Sin embargo, existen elementos que nos indican que la preferencia musical es el fundamento de ciertas audiencias musicales que devienen en identidades colectivas y de sus correspondientes estilos.

Primeramente, hay que considerar el poder del arte para expresar significados sociales y crear valores comunes. Esta es una afirmación que vale en su generalidad. En relación con la música, y para la tesis que aquí se sostiene, hay que decir que ya desde mediados de la década de los sesenta hubo grupos musicales que constituyeron comunidades<sup>59</sup>. Esta es una experiencia previa al surgimiento de identidades colectivas con características distintas a estas primeras comunidades, pues las más recientes se formarían a partir de preferencias por géneros musicales y no por convocatoria de grupos.

Un autor que ha sido pionero en los planteamientos referidos a las identidades musicales en el ámbito sociológico es Frith. La música para Frith puede ser un medio de expresión pero también una hacedora de personas, una productora de identidades. Para que la música funcione en este segundo sentido, es necesario un cúmulo de experiencias directas que determinen un uso del cuerpo y del tiempo, una pertenencia recíproca a un espacio (el espacio es pertenencia de uno y uno pertenece a ese espacio) y a una sociabilidad que gira en torno a ciertos imaginarios sociales compartidos y a narrativas culturales particulares<sup>60</sup>. Los planteamientos de Frith son cercanos a la tradición etnomusicológica. En este sentido, cabe destacar la afirmación de Merriam de que "lo que los músicos hacen es sociedad."<sup>61</sup> En términos etnomusicológicos, se estaría ante el análisis de la conformación de audiencias y su acción social, a través de la construcción de procesos de identidad y/o de identificación. Veamos la constitución de los ejes que atraviesan la

---

<sup>59</sup> Maffi. *Op. cit.*, p. 306.

<sup>60</sup> Frith. "Music and identity" en Hall y Du Gay (comps.) *Questions of Cultural Identity*. Londres, Sage, 1996, en Fuentes. "Ponkos y góticos en el underground de Costa Rica" en *Archipiélago* 37 julio-septiembre 2002. México, Confluencia-Archipiélago.

<sup>61</sup> Merriam. "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': an Historical-Theoretical Perspective" en *Ethnomusicology*, XXI, pág. 189. En este tenor están también Herndon y McLeod. *Music as Culture*. Norwood, PA, 1982. Citados en Myers. *Op. cit.*, p. 25.

constitución de una identidad colectiva como identidad sociomusical en abstracto. Dado que hemos señalado la importancia del discurso social como forma de constituir identidades a través de la interpelación de los sujetos, consideremos con mayor detenimiento que la música es un discurso social.

La música es social, cultural e histórica. No existe música fuera de la sociedad. Por lo tanto, es posible aceptar que la música es un lenguaje social especial. Parte de su especificidad radica en que el lenguaje musical posee siempre un sentido retórico. Es decir, el proceso de ejecución se liga al proceso de composición y de escucha en la medida en que el ejecutante busca ser convincente. Lo que los músicos hacen son discursos musicales que, con las características propias de su lenguaje, no carecen de las propiedades de los demás discursos sociales. En este sentido, no es absurdo decir que el discurso musical posee una capacidad interpelativa que constituye ciertas identidades en el ámbito social.

Estas identidades también se definen por los elementos y los procesos que he planteado desde un punto de vista sociológico. Existe un sentido de pertenencia, un grado de compromiso significativo, una definición de sí en relación con la otredad, una memoria histórica, a veces espacios sociales específicos y unas prácticas colectivas que pueden estar definidas por códigos propios de sus espacios sociales.

El *sentido de pertenencia*, como sensación de comunidad, es un factor que caracteriza hoy, con particular énfasis, a las audiencias musicales y deportivas. La música popular pone en juego un sentido de identidad en la medida en que, como señala Adorno, es una afirmación por “lo correcto” que subyace en nuestra elección. En este tenor, el gusto actúa, según Bourdieu, como principio de identidad en virtud de que une personas y define modos y tiempos de encuentros sociales<sup>62</sup>.

En el terreno musical, la salida de uno mismo se da sobre la base de una música que trasciende la experiencia de lo cotidiano. La música tiene sexo, edad, clase social, etc., pero los gustos, no se derivan sólo de nuestras identidades sociales, también son parte de su proceso de construcción. En ese sentido, es hasta posible dividir una sociedad musicalmente, aunque puedan usarse criterios distintos para ello, como señala Nettl<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Bourdieu. *Op. cit.*, p. 53, 238-240.

<sup>63</sup> Nettl. *Op. cit.*, p. 123.



La música crea sentidos de pertenencia en la medida en que configura un universo de símbolos que permiten una identificación intersubjetiva. Este sentido de pertenencia propicia estilos de vida cercanos al orden de la proxemia y forma grupos que pueden ser parecidos a la noción de familia usada por Maffesoli, es decir, como familia ampliada<sup>64</sup>. Quienes pertenecen a algunas de estas identidades, como en el caso de los operadores mexicanos de tornamesas de la música nrg, recurren al uso de esta noción.

El *grado de compromiso*, que Adorno veía bajo la forma de furia y entusiasmo desmedidos, estriban (como en el caso del deporte) en la sensación de un particular orgullo colectivo de pertenencia.

En este sentido, es importante la observación de Trujillo en cuanto a que el grado de compromiso puede llevar de una identificación pasajera o una actitud momentánea a un estilo de vida o, cabe agregar, cuando menos a una especie de sensación de adherencia permanente incondicional<sup>65</sup>. Este grado de compromiso se dibuja en las siguientes frases, que se convierten en representativas y conocidas por sus participantes: “mientras vivamos el punk no morirá” (punk), “rocker...hasta morir” (*heavy metal*), “lo que bien se baila...jamás se olvida” (nrg), “¡qué viva el rocanrol!” (rocanrol).

El grado de compromiso implica la necesidad de ser o pertenecer sabiendo porqué y no sólo por una mera afición. Sin embargo, esto no implica que todos los involucrados sean expertos en lo que a su música y colectividad se refiere. Solamente significa que algunos de ellos se encuentran allí por un mero aspecto lúdico, otros por un conocimiento que consideran suficiente para establecer un compromiso y los restantes por un conocimiento más profundo de aquello a lo que se adhieren.

El grado de compromiso relativiza la importancia de la juventud en lo que a la constitución de las identidades sociomusicales se refiere. La juventud se vuelve importante como receptáculo original de estos procesos constitutivos y, sobre todo, como campo fértil de las interpelaciones discursivas identitarias (musicales), dado que ellos se encuentran construyendo por primera vez la suya (y son particularmente receptivos a la música). Por esta razón, también son importantes como mercado de consumo siempre cautivo de las industrias musicales. Sin embargo, a décadas de distancia de la aparición de géneros

---

<sup>64</sup> Maffesoli. *Op. cit.*, p. 171.

<sup>65</sup> Trujillo. *Op. cit.*, p. 16.

musicales “juveniles”, es fácil constatar que, en efecto, varios participantes no son jóvenes (aunque puedan lucir juveniles) y su adherencia luce como permanente. Aunque varios de ellos se desplieguen en la multiplicidad de papeles que les exige la vida contemporánea, existe una persistencia-resistencia que ha trascendido la categoría de “moda”, de “joven”, de “pasajera”, y subsiste en las formas variadas que implica una identidad sociomusical: en la asistencia a espacios sociales “tradicionales” para ellos; en el sentimiento de un sentido de pertenencia; en la conservación de cierta memoria histórica del colectivo vinculada a su vida personal; en el tiempo dedicado para el consumo, escucha y/o baile de su música; en el arreglo en contextos específicos (como la ropa) y generales (como el peinado), además de otros elementos del estilo subcultural de Brake y en la realización, con un sentido mediado por un código, de ciertas prácticas en ciertos espacios sociales.

En relación con el eje que vincula lo privado y lo público, es decir, la percepción de la *otredad* como elemento constitutivo de la identidad, Frith señala que, en el ámbito privado cierta música es considerada especial, no necesariamente en referencia a otras músicas (lo cual también ocurre), sino en relación con nuestra propia vida<sup>66</sup>. Este aspecto íntimo no nos encierra en nuestra yoidad, sino que la vincula a la nosotridad que resultó de una historia compartida. En este sentido, vale el señalamiento de Ehrenberg de que la mayoría de los placeres populares son de grupo<sup>67</sup>. Este vínculo con lo colectivo, permite comprender que la música es un espacio de diferenciación social y de distinción simbólica entre los diferentes grupos adscritos a una identidad sociomusical. Nuevamente, es pertinente volver a la indicación bourdieuana de que cada gusto se siente fundado por naturaleza, pues gusto es *habitus* (en su sentido de ser estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes)<sup>68</sup>. De tal modo, la referencia a la otredad en público suele ser en un sentido negativo. Se trata del principio negativo del gusto (disgusto) que funciona, de modo persistente, como categoría excluyente en la historia del arte -según Gombrich- pero, además, en los procesos de configuración de las identidades sociomusicales<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> Frith. *Op. cit.*, p. 427.

<sup>67</sup> Ehrenberg, 1984, en Maffesoli. *Op. cit.*, p. 142.

<sup>68</sup> Bourdieu. *Op. cit.*, p. 54.

<sup>69</sup> Gombrich. 1966, en Bourdieu. *Op. cit.*, p. 54.

La constitución de la identidad en referencia a la otredad transita necesariamente por los aspectos de la presentación pública que permiten la identificación de los pares y de los otros. Se trata del estilo subcultural de Brake, sobre todo en relación con el arreglo, que visibiliza la identidad sociomusical a la que uno se encuentra adscrito y que moldea un sentido estético específico.

La *memoria histórica* en las identidades sociomusicales alude a duraciones cortas y medianas, puesto que la propia aparición, relativamente reciente, del fenómeno de las identidades sociomusicales nos coloca en estos tiempos históricos. Las audiencias que podrían ser consideradas como las primeras en configurarse como una identidad sociomusical podrían ser los *jitterbugs*, partidarios de la música swing, aludidos por Adorno<sup>70</sup>. Si buscamos antes, nos encontraremos con los géneros musicales afroamericanos estadounidenses que funcionaban como accesorio de una identidad previa a la música. Con una presencia más visible se encuentran los *rocanroleros* de diferentes países, cuya existencia no puede ir antes de 1954. No podemos afirmar ni negar, en este momento, que las memorias históricas de las identidades sociomusicales puedan llegar a ser de larga duración.

Lo que sí es posible señalar es que parte de estas memorias históricas han estado ligadas a espacios sociales, es decir, a *espacios sociomusicales*, sitios en donde existe una socialidad a partir de la propia música. Las propias características de las *prácticas colectivas* de estas identidades han estado vinculadas a ciertos espacios físicos que se han constituido como simbólicos dentro del discurso de auto-referencia.

Las prácticas colectivas de las identidades sociomusicales poseen códigos no tan complejos, pero diversos según el género musical fundante. Su relativo grado de sencillez no impide que sea inaccesible para quienes no son partícipes. Estas prácticas y códigos pueden irse modificando, aunque algunas veces adquieren un carácter sedimentario en la propia identidad. En otras ocasiones, pueden ser expropiadas de un género a otro o comercializadas por las industrias culturales corrompiendo, en cualquier caso, su sentido original.

La tensión entre libertad y determinación que sufre cualquier identidad sociomusical se resuelve en la capacidad de la resistencia para persistir (como colectivo) auto-

---

<sup>70</sup> Adorno. *Op. cit.*, (2002 para el texto y 1990 para las notas) pp. 187-190.

realizándose, pero también en las luchas en el arte. Finalmente, estas son luchas por legitimar y deslegitimar estilos de vida, son conflictos viscerales de intolerancia estética que están en relación con el poder.

Finalmente, hay que considerar que, dado que se trata de música popular, hay que ahondar en algunos rasgos específicos de esta música y quedar en un plano más concreto. Específicamente, es necesario observar la constitución de distintas narraciones y sus características propias en cada género. Una pieza musical es una historia dentro de un conjunto de historias determinadas en una orientación común por el género musical. Tales cumplen con ciertas funciones sociales, realizando o no las expectativas que se generan en el imaginario social de sus respectivas audiencias. Esto determina el modo en que se monta una particular personalidad de los músicos (sean ídolos o *stars*). El emplazamiento de una narración musical también ubica a la audiencia al asignarle un papel que cumplir y cualifica su relación con los músicos (compositores y ejecutantes) del género. Esto caracteriza una cierta autidad y la relaciona con la alteridad. Es decir, construye una *identidad sociomusical* que realiza, de primera instancia, una articulación de diferentes emociones que contrastan con ensambles emocionales de otros géneros diferentes. La música popular, como discurso social altamente emotivo, cumple así su parte en la construcción de una identidad sociomusical que termina de definirse en sus prácticas colectivas y su colocación frente a otras identidades sociomusicales.

## Capítulo 3. De la música *discotheque* al *high energy*

### 1. La disco como género musical

La música disco fue una ruptura, a partir de la década de los setenta, dentro de la música popular occidental de los años anteriores, en donde el rock había tenido una hegemonía considerable a partir de la década de los cincuenta. La disco tuvo diferencias ideológicas, sociales y musicales profundas frente al rock.

La música disco se constituyó, en su origen y desarrollo, por la influencia de diversos géneros musicales como el soul<sup>1</sup>, el funk<sup>2</sup>, el boogie, el jazz<sup>3</sup>, el propio rock<sup>4</sup>, la “música instrumental” de mediados de los setenta<sup>5</sup>, la música “experimental” europea de fines de los sesenta<sup>6</sup>, algunos géneros latinoamericanos<sup>7</sup> y algunas músicas de los países –en los cinco continentes- en donde fue recibida y, posteriormente, creada<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Específicamente del llamado soul del norte o soul Motown, producido por la compañía discográfica Motown en Detroit, con músicos del estilo de los cantantes estadounidenses Diana Ross y The Supremes o los Jackson Five. Acerca de esta música, véase Trujillo. *Op. cit.*, p. 82.

<sup>2</sup> Acerca de la interrelación entre la disco, el soul y el funk, véase Taylor. *A Touch of Classic Soul2, The Late 1970's*. Nueva York, Aloiv Pub Co. 2001. Según el DJ Jaime Ruelas, gerente del departamento de arte de la disquera Musart, el término “funky” hace referencia al funk comercializado.

<sup>3</sup> En la obra de músicos como el estadounidense Herb Alpert es clara la influencia del jazz sobre la música disco. Un ejemplo, está en la pieza musical “Manhattan Melody” de 1981. De aquí en adelante, las referencias completas de discografía (piezas musicales o álbumes), portadas de discos, programas de radio o publicidad en radio que sean aludidos, véanse en la sección de Audiografía dentro de las Fuentes.

<sup>4</sup> Aunque parezca sorprendente, el rock tuvo una cierta influencia en la música disco, sobre todo, en la primera música disco. La instrumentación fue parte de esta influencia. Por otro lado, algunos coros tradicionales para el *rock'n'roll* persistieron en la música disco de EU, principalmente la interpretada por mujeres negras como The Supremes acompañando a Diana Ross. El rock se vinculó también a la música disco a través de la psicodelia. La llamada música psicodélica tuvo una orientación hacia el jazz y la música producida con sintetizadores. En el vestido disco, algunas portadas de discos y la decoración de los espacios sociales de esta música, la psicodelia influyó también.

<sup>5</sup> De entre los intérpretes más importantes de esta música hay que señalar a las orquestas dirigidas por los músicos estadounidenses Ray Coniff, Henri Mancini y la del francés Frank Pourcel. Esta música tuvo influencia sobre orquestas estadounidenses de música disco, como la Love Unlimited Orchestra o la Salsoul Orchestra, entre otras. Parte de ambas músicas orquestales tiene alguna reminiscencia del swing en sus aspectos técnicos e ideológicos.

<sup>6</sup> Me refiero a las experimentaciones electrónicas (para algunos “minimalistas”) de la música alemana de fines de los sesenta. De esta vertiente surgió, en 1970, el sumamente influyente grupo alemán Kraftwerk, cuyos efectos no sólo fueron sobre la música disco, sino sobre el nrg, el *break dance* y toda la música producida electrónicamente desde entonces hasta hoy. Su álbum de 1978, *Man Machine*, es una clara muestra de su visión de vanguardia en el desarrollo de las posibilidades de la estricta regularización mecánica en la métrica (decisiva en el proceso de mezclar música), en la búsqueda de nuevos timbres y en la orientación de nuevos sentidos de escucha musicales. A pesar de haber promovido en alguna forma el imaginario social que ubica como deseable al super-desarrollo tecnológico, Kraftwerk ha sido crítico de éste y su consecuente proceso de deshumanización.

Es aceptado, en términos generales, que su origen está en los círculos culturales nocturnos o clubes (*clubs*) de minorías raciales y homosexuales en los Estados Unidos. Algunos llegan a señalar que el primer álbum de música nítidamente disco es el de *Soul Makkossa*, del músico camerunés Manu Dibango, producido por él mismo para la compañía estadounidense Atlantic Records en 1972<sup>9</sup>. Y, aunque las primeras producciones musicales estuvieron restringidas a estos públicos marginales estadounidenses, pronto también estarían dirigidas a la radio. Sobre todo, a partir de 1975, tuvo un proceso de expansión hacia los sectores socio-económicamente altos, racialmente blancos y heterosexuales de

---

<sup>7</sup> La música disco tuvo una influencia muy importante de la música latinoamericana. La “salsa” en el baile y la samba en la música fueron las que mayor efecto ejercieron, pero no fueron los únicos géneros influyentes. La recuperación del estereotipo “latino”, del que supuestamente se deriva una “sensualidad natural”, se hizo presente en nombres de los intérpretes (Santa Esmeralda), métricas rápidas (“San Salvador”), melodías (“Margarita”), títulos de piezas musicales (“Copacabana”), uso de palabras o canciones completas en español o portugués (“Disco Samba”, “Lanza Perfume”), pasos de baile (*hustle*) y timbres característicos debido a la incorporación de algunos instrumentos musicales (“Yo y Mr. Sánchez”). Por otra parte, hubo actores latinoamericanos, o de ascendencia latinoamericana, en el panorama del surgimiento y desarrollo de esta música. Hubo compositores (el argentino Bebu Silvetti con la pieza musical “Lluvia de Primavera”), músicos (el percusionista cubano Candido o el cantante brasileño Sergio Mendes y el grupo Brasil ‘88), operadores de tornamesas (el puertorriqueño Ray “Pinky” Velázquez) o personas ligadas a cualquier segmento de la industria musical en cualquier nivel (como fue el exitoso caso del empresario y alto ejecutivo estadounidense Alfonso Juan Cervantes o del operador de iluminación y efectos especiales del Club Zanzibar en Nueva York entre 1979 y 1981, Rich León AKA “Chino”). Respecto a estos tres últimos personajes, véanse Lopez. “Entrevista a A.J. Cervantes de Butterfly Records” en *DiscoMusic.com* (Referencia Disco People-Music Industry Executives) [entrevista en línea]. Bernard F. Lopez. [Fecha de consulta: 23 de diciembre de 2004] <[http://www.discomusic.com/people-more/56\\_0\\_11\\_0\\_M78](http://www.discomusic.com/people-more/56_0_11_0_M78)>, Lopez. “Entrevista a Ray “Pinky” Velázquez” en *DiscoMusic.com* (Referencia Disco People-DJs, Remixers & Engineers) [entrevista en línea]. Bernard F. Lopez. [Fecha de consulta: 23 de diciembre de 2004] [http://www.discomusic.com/people-more/52\\_0\\_11\\_15\\_M77](http://www.discomusic.com/people-more/52_0_11_15_M77) y León. “Rich León AKA Chino (Lightman)” en *DiscoMusic.com* (Referencia Disco People-Nightclub Industry Personnel) [testimonio en línea]. Bernard F. Lopez. [Fecha de consulta: 23 de diciembre de 2004] <[http://www.discomusic.com/people-more/1936\\_0\\_11\\_0\\_M79](http://www.discomusic.com/people-more/1936_0_11_0_M79)>. Sobre Candido y Sergio Mendes y Brasil ‘88, véase la base de datos de Lopez. “Disco History 101” en *DiscoMusic.com* (Referencia Disco 101) [base de datos en línea]. Bernard F. Lopez. [Fecha de consulta: 23 de diciembre de 2004] <[http://www.discomusic.com/101/C0\\_60\\_7](http://www.discomusic.com/101/C0_60_7)>.

<sup>8</sup> Se trata de la influencia de las diversas músicas del mundo sobre la música disco. Un análisis que pretende derivar en una tipología de “sonidos disco”, que resulta interesante pero discutible si se le quiere atribuir a cada “sonido” el estatuto de “subgénero”, se encuentra en S/a. “A Diversity of Sounds of Disco Music” en *Disco Savvy* [clasificación en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/diversesounds.html>>.

<sup>9</sup> Jones y Kantonen. *Saturday Night Forever: The Story of Disco*. Chicago, A Cappella Books, 1999. Al rescatar la opinión de Alan Jones y Jussi Kantonen, no quiero señalar que el origen de la música disco es únicamente africano o que su creador fue exclusivamente Manu Dibango. Aceptarlo de este modo implica contribuir al mito del creador-genio, del que se han nutrido las industrias musicales por años, añadiéndole un toque de “exotismo”. De hecho, en su origen confluyen infinidad de géneros y su definición es tan ambigua como la cultura del territorio que vio nacer esta música, los Estados Unidos. A Dibango, como a todos los músicos, quizás le corresponde el mérito de la síntesis nítida de un momento histórico musical.

este país<sup>10</sup>. Más tarde, se extendió al resto del mundo en donde se recibió de distintas formas.

A partir de entonces, la música disco fue una expresión más de la desaparición de la barrera entre música “occidental” y “no-occidental”. Es decir, es una nítida manifestación de la mundialización en los procesos de producción artística. Esto se refleja, por ejemplo, en que la música disco fue interpretada en -al menos- diecisiete lenguas (inglés, español, portugués, holandés, alemán, sueco, francés, italiano, polaco, griego, turco, japonés, swahili, georgiano, hebreo, hindú y húngaro), ya que, aunque su origen geográfico fue estadounidense, no hubo continente que no tuviera producción de esta música.

### *1.1 Elementos técnicos musicales*

Una pieza musical disco podía ser una canción o un tema instrumental. Según Richard Dyer, la disco es una música que reorganiza las relaciones convencionales de los elementos musicales de Occidente (ritmo, melodía, etc.) Si así fuera, se alude únicamente al modo de relación de los elementos ya dados previamente en la tradición compositiva de la música popular<sup>11</sup>.

En realidad, la disco es una forma musical importante porque anuncia el advenimiento de la tecnología en el arte de una manera envolvente. A partir de la aparición de las tecnologías de estudio, ya aprovechadas por el grupo británico The Beatles en alguna pieza musical pero, sobre todo, por la tradición musical del *reggae* jamaicano, el empleo tecnológico en los elementos fundamentales del metro, la melodía, el ritmo y el timbre se

---

<sup>10</sup> Acerca de los orígenes de la música disco en las culturas homosexuales de Nueva York y en las fiestas particulares del DJ David Mancuso, véase Holleran. *Dancer from the dance*. Londres, Jonathan Cape, 1979. Según Paul Allessandrini, el proceso de difusión fue posible porque incorporó a intelectuales de la alta burguesía que, en su afán por encontrar nuevas experiencias la música, en el espacio de la discoteca, se ofreció como la única vía del momento para hacerlo. En *Kraftwerk: Man Machine and Music*. Wembley, S.A.F., 1993, p. 19. Ambos textos citados en Gilbert y Pearson. *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona, Paidós, 2003, pp. 19, 33.

<sup>11</sup> Según él, la disco también reconstruye la oposición masculino-femenino. Véase Dyer. “In defence of Disco”, en Frith y Goodwin (comps.), *On record: Rock, Pop and the Written World*, Londres, Routledge, 1990. Me parece que la opinión de Dyer en cuanto a los procesos de re-construcción entre la oposición de géneros es válida. Empero, hablar de una reorganización de los elementos musicales occidentales me parece un tanto exagerado. Ello no implica que esta música no genere una serie de modificaciones importantes. Algunas de ellas se cristalizarán mejor en el nrg.

hicieron más visibles. La disco no sólo aprovechó las tecnologías de estudio existentes, sino que las desarrolló, proyectándolas a un nivel sin precedentes en la historia de la música.

En relación con los elementos que he definido como los componentes más importantes de un género musical, puedo señalar lo siguiente.

El *tempo* (tiempo) en la música disco fue variable y podía ir desde uno más lento, cercano al funky o al soul, hasta uno tan rápido como el de un *rock and roll*. Inicialmente, las primeras piezas musicales tenían una rapidez (*beat*) de 90-110 pulsaciones por minuto (bpm). En su período de transición hacia el nrg, a fines de los setenta e inicio de los ochenta, llegaron a estar en el rango de 110-140 bpm<sup>12</sup>. Empero, la mayoría de las piezas musicales oscilaron en el de 115-130 bpm<sup>13</sup>.

En términos generales, las métricas fueron sumamente regulares, y en ellas casi se perdieron los discretos contrapuntos que acompañaron a esta música. La regularidad ha sido una característica que, de ser mal manejada, puede conducir a un aburrimiento en contra del sentido lúdico de esta música. Esta posible debilidad ha sido explotada hasta el cansancio por sus críticos. La métrica disco fue conocida como *four-to-the floor*, y su regularidad quedó incorporada en la “caja de ritmos” de la década de los setenta<sup>14</sup>.

Se puede señalar que el metro en la música disco sería importante por su vinculación con el desarrollo de una específica tecnología musical.

Las melodías de la música disco son sencillas y alegres. No existe ningún problema en señalar que la música disco es, fundamentalmente, melódico-narradora, de modo que se trata del elemento central en esta música. Esta predominancia melódica hizo que la mayoría de sus piezas musicales hayan sido compuestas para poder ser escuchadas y bailadas en sí mismas, aunque ya en un período tardío pudieron ser mezcladas unas con otras.

---

<sup>12</sup> Discoguy. “The Disco History page” en *www.discomusic.com* [artículo en línea]. Discoguy. [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2004]. <<http://www.disco-disco.com/disco/history.html>>.

<sup>13</sup> S/a. “Disco Savvy’s Disco Clasification System” en *Disco Savvy* (Tema: A Diversity of Sounds of Disco Music) [sección de clasificación en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/diversesounds.html>>.

<sup>14</sup> Para profundizar acerca de algunos elementos técnicos de la música disco, particularmente en relación con sus patrones métricos, véase el excelente trabajo de Michaels. *The Billboard Book of Rock Arranging*. Nueva York, Billboard Books, 1990.



La ecualización en la música disco se apoyó en la potencia de los graves, los sub-graves y las frecuencias altas. Su registro en un ecualizador gráfico mostraría un espectro que formaría visualmente casi una “V”.

Los elementos musicales dentro de una pieza musical no fueron muy novedosos, si seguimos los usos dados en la línea de la música popular occidental de segunda mitad de siglo XX. Sin embargo, el desarrollo de esta música y su imbricación con la tecnología suscitaron que la armonía -usando el término en un sentido estético, no musical- tuviera un desplazamiento -cuando menos, un elemento añadido- en la adecuación incipiente del *mix* (“mezcla”). Aunque la mezcla llegará a la cúspide de su evolución técnica y de su importancia en el nrg, ya es un elemento a considerar en la música disco.

En cuanto al timbre musical se puede iniciar indicando la instrumentación de esta música. La música disco comenzó con grupos que utilizaban frecuentemente instrumentos tradicionales de la música popular occidental de siglo XX y, además, aparatos electrónicos. Sin embargo, además de los grupos hubo también orquestas de esta música.

La instrumentación musical, sobre todo al principio, heredaba instrumentos del rock como la guitarra y el bajo eléctricos, los teclados, el pandero y algunos elementos de percusiones como el *hi-hat* (especie de címbalo usado en el jazz y el *rock and roll*) o la propia batería (que podía ser completa, modificada o adaptada). De las diversas tradiciones musicales que confluyeron en su origen también utilizaba instrumentos de cuerda como guitarras (“acústicas”), violines, mandolinas, violonchelos y violas. Además empleó trombones, saxofones, cornos franceses, diferentes tipos de trompeta y pianos. Algunas tecnologías novedosas fueron usadas de manera temprana como el pedal wah-wah el cual, en términos generales, realiza una distorsión en el timbre de la nota tocada por algún instrumento musical asemejándolo a la voz humana en la pronunciación de la palabra “wah”, pero respetando la frecuencia de la nota.



Imagen 1. Imagen de un *hi-hat* de pie en S/a. “Hi-hat” en *Wikipedia, The Free Encyclopedia* (Categoría y subcategorías: Culture/MusicMusical instruments/Percussion instruments/Drum kit components) [artículo en línea]. Wikimedia Foundation Inc. [Fecha de consulta: 3 de enero del 2005] <<http://en.wikipedia.org/wiki/Hi-hat>>.

Posteriormente, habría una tendencia a la desaparición de dichos instrumentos para apoyarse más en nuevas tecnologías musicales -como los teclados-sintetizadores- y en el desarrollo y la aplicación novedosa de las anteriores, como fue el caso del pedal wah-wah. En este sentido, este importante proceso de incorporación tecnológica produjo nuevos timbres. Dentro de la gama de éstos, la voz humana fue utilizada como recurso acústico, distorsionada por efectos técnicos, pero también fue usada con mayor insistencia de ciertas formas de manera natural. Por ejemplo, un tema que en 1975 causó cierta controversia e incomodidad para algunos, por los gemidos que simulaban una estimulación sexual, fue “Love to love you baby” de la cantante estadounidense Donna Summer. Hasta ese momento, el empleo de este recurso no había sido tan constante. La disco utilizó este recurso en diferentes temas y, a partir de entonces, muchos géneros musicales han abusado de tal.

Por otro lado, algunas canciones eran interpretadas en ciertos fragmentos por una voz siempre distorsionada y, normalmente, eran temas tendientes al imaginario social de lo espacial y lo robótico<sup>15</sup>.

El modo y sentido de la ejecución y la escucha influyeron tremendamente en los procesos de composición de la música disco.

A principios de los setenta, desde los inicios de la disco, algunos operadores de tornamesas o *disc jockeys* (DJ's) de diferentes locales usaron mezcladoras que les permitían fusionar diferentes temas combinando las señales de sus discos o platinas<sup>16</sup>. En Nueva York, el DJ Francis Grasso situaba en capas distintos fragmentos de los discos enlazando los principios y los finales de los temas en los tiempos similares para producir un flujo de música ininterrumpida. Se trata, según Goldman, de las primeras mezclas de la música disco<sup>17</sup>. Durante la mezcla y los arreglos vocales, el ritmo no se subordina a la presencia de la canción. Sin embargo, la canción no pierde fuerza y su estructura se prolonga, aunque puede variar, a más de cuatro minutos por verso, puente y estribillo. Esta forma de exposición musical tiene su incidencia en el terreno de la ejecución. En este sentido, hay que enfatizar la importancia del DJ como elemento central que hace posible, particularmente en la disco de alrededor de los ochenta, la posibilidad de realizar mezclas y arreglos especiales que permiten sostener un flujo ininterrumpido de música.

Según David Toop, el DJ cuestiona las definiciones de interpretación, intérprete y público a partir de la música disco<sup>18</sup>. Esta apreciación contiene un grado importante de veracidad. Pues el proceso de interpretación no corresponde exclusivamente a los músicos y cantantes de tal o cual pieza musical sino, en muy buena medida, al DJ que será capaz,

---

<sup>15</sup> Un ejemplo es la canción de "Pueblo Funky" de 1980, interpretada por Lipps Inc. Por cierto, en el video de esta pieza musical se observan, en la interpretación de la cantante, una serie de movimientos robóticos cercanos al *break dance* que vendría más adelante.

<sup>16</sup> Una historia de carácter técnico y tecnológico en relación con la actividad de la tornamesa, que incluye a la disco y al nrg, se encuentra en el trabajo de los periodistas Frank Broughton y Bill Brewster en Brewster y Broughton. *Last Night a DJ Saved My Life, The History of the Disc Jockey*. Londres, Headline, 1999. Mi intención no es realizar una historia en este sentido, solamente retomar aquellos aspectos que nos conduzcan al esclarecimiento de la identidad sociomusical nrg en México. Por cierto, en ninguna de las historias que se han publicado hasta hoy, se ha tocado el aspecto específico del papel social de los DJ's en México.

<sup>17</sup> Sobre la importancia del trabajo de Grasso en la discoteca *The Sanctuary* en Nueva York, véase Goldman. *Disco*. Nueva York, Hawthorn, 1978, pp. 114-116. Citado en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 239.

<sup>18</sup> Toop. *Oceans of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. Londres, Serpent's Tail, 1995, p. 41. Citado en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 238.

sobre todo con la música nrg, de modificar los tiempos y las propias ejecuciones a través de efectos especiales o a partir del sobre-posicionamiento de otras piezas musicales o fondos de percusiones. Las definiciones de interpretación e intérprete sí son cuestionadas desde el advenimiento de la música disco. En el caso del público, hay que entender que solamente se asiste a nuevas modalidades de escucha, pero no todavía al cuestionamiento de su definición radical, como será más claramente posible en la década de los ochenta. En los ochenta, las mezcladoras y ordenadores digitales pudieron colocarse al alcance de más gente y se rompió la separación entre artista y público, dado que cualquiera podía crear una pieza musical a partir de fragmentos de sonidos aislados. Esto sería posible por los avances tecnológicos que propiciaron que las tecnologías más rezagadas bajaran su costo de adquisición, haciéndose totalmente accesibles. El desarrollo tecnológico también bajó los propios costos de producción de los aparatos más recientes y con mayores posibilidades de producción musical.

El uso de tecnologías nuevas en la disco, como la grabación multipistas, propició una serie de críticas desde el “discurso rock” o desde otros discursos de músicas populares, por ejemplo latinoamericanas, interpretadas con instrumentos pertenecientes a diferentes tradiciones y que se han retomado en diferentes discursos como pruebas de “autenticidad”. Se ha tratado de una especie de ludismo musical que ha ensombrecido las percepciones de la alteridad desde estos discursos. Desde la “música seria”, la crítica se basó en el argumento de una supuesta alienación en donde se consideraba al escucha una “mezcla entre víctima y vegetal”<sup>19</sup>. Esta crítica engloba a toda la música popular y, con mayor énfasis, a la del siglo XX, por su comercialización. En realidad, prácticamente toda la música que ha sido tocada a partir del siglo XX, por el sólo hecho de haber podido ser grabada y vendida, puede caracterizarse como “comercial”. Por otro lado, toda música incorpora y desarrolla una tecnología instrumental que en muchos sentidos determina los procesos de creación y sentido de la música. El advenimiento de la música electrónica, es decir, aquella que se produce sobre de la base de una tecnología electrónica y computacional, vino a demostrar de manera más fehaciente que todo instrumento es

---

<sup>19</sup> La expresión es de Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 244. Para ellos, una consideración del oyente en tal sentido es deshumanizadora, con lo que coincido plenamente.

musical. En este sentido, cuestiona el propio sentido de la categoría “instrumentos musicales”.

La forma de emplazamiento artístico ha llevado a algunos autores a preguntarse si la mezcladora es un nuevo instrumento musical y el DJ un músico<sup>20</sup>. No es fácil responder si los aparatos de las nuevas tecnologías, y los propios discos o platinas, son o no instrumentos musicales. Cuando menos, no encuentro motivo para indicar que la calidad de instrumento musical no reside en su grado de complejidad. Sin embargo, considerar una mezcladora como un instrumento musical implica aceptar que los DJ's que los operan resultan ser músicos que, sin necesidad de tener ningún conocimiento teórico y/o práctico musical, pueden crear música. Dada la posibilidad de crear sonidos, con más o menos tecnología, a partir de una mezcladora y un conjunto de discos para construir algo nuevo (la mezcla), entonces el DJ estaría generando una música “nueva” como producto de su propia creatividad. Me parece que la respuesta a la sugerencia es que no se trata de músicos, sino de ensambladores de música. Es decir, el DJ ha intervenido directamente en la forma de emplazamiento artístico en la que varios músicos ejecutan una pieza musical. En este sentido, ha afectado la ejecución musical pero no ha compuesto música en las décadas del setenta y principios de los ochenta.

Poco después, sin embargo, el DJ pudo crear una pieza musical por medios distintos a la composición tradicional y no sólo realizar mezclas. Hoy día esto es una cosa común. En todo caso, sí cabe la pregunta de si el DJ es o no, o fue entonces, un músico u otro tipo de artista. Evidentemente, ha existido un sello imaginativo personal y una dificultad técnica en la “composición” de una pieza musical.

En el caso de su ejecución en la tornamesa, es innegable que ésta acarrea un cierto grado de artísticidad en la mezcla, por cierto, cada vez menor gracias a los avances tecnológicos.

### *1.2 Elementos ideológicos musicales*

La música disco fue una música de carácter narrador que se vinculó profundamente a temáticas del cine espacial (de fantasía ficción y/o de ciencia ficción) o a temáticas de

---

<sup>20</sup> Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, pp. 210-211.

lugares comunes, como las relaciones de pareja, el amor o la referida a la sexualidad de la época. En México además operó, en buena medida, como signo de distinción clasista.

Reforzar el imaginario social tendiente a la construcción de un futuro cósmico, visible sólo en Hollywood, fue una función social de esta música. Este sentido de las narraciones melódicas tuvo un carácter general y, a veces y en cierto modo, no deliberado.

En Estados Unidos, esta música además ofreció un espacio a segmentos sociales marginados del capitalismo de los setenta, como las minorías raciales y las mujeres trabajadoras<sup>21</sup>.

En el terreno de lo afectivo, en los Estados Unidos, la música disco dotó de un espacio para la definición de sexualidades no hegemónicas, específicamente homosexuales, y las discotecas eran espacios inequívocos de sexualidad<sup>22</sup>. Pese a ello, resultó innegable que también existía un placer en el baile y no sólo el baile era un medio para conseguir objetivos sexuales. Con todo, existe el debate acerca de si la música disco en relación con el sexo tuvo una función social de carácter conservador o rupturista. Esta es una cuestión que se analiza más adelante, cuando me refiero directamente a la danza disco. Ello porque la música disco tuvo particular sentido en el baile y, por lo tanto, en su análisis es donde mejor se aprecia la relación con la sexualidad prevaleciente correspondiente.

En México, se puede señalar que el placer del baile de la música disco y la posibilidad de hacer de la discoteca un espacio sexual fueron similares. La diferencia fue que la sexualidad prevaleciente en el México de los setenta impidió el desarrollo de la disco como un espacio definitorio de sexualidades no hegemónicas, por lo que la mayoría de las discos funcionó como ámbito de relaciones afectivas o de encuentros sexuales marcadamente heterosexuales, aunque se tratase de una sexualidad algo más liberada que en la década de los sesenta. Con todo, la cuestión de la sexualidad debe centrarse en un análisis sobre el

---

<sup>21</sup> Véase Haslam. "Gay Liberation and Club Life in the US" en Geerinck. (comp.) *Jahsonic.com, a vocabulary of culture* (Tema: Gay) [artículo en línea]. J. Geerinck. [Fecha de consulta: 3 de enero de 2005] <<http://www.jahsonic.com/Gay.html>>.

<sup>22</sup> Además de contar con personalidades del ambiente disco que expresaban abiertamente su homosexualidad. Un ejemplo, entre varios, está en el influyente grupo musical estadounidense de Village People, un grupo interracial cuya totalidad de sus miembros eran hombres homosexuales y que proponían "viste como quieras, haz lo que quieras y muéstraselo al mundo". Acerca de la relación entre la homosexualidad y la música disco puede verse Brumm. "Disco Music Was Gay Music" en *An Early History Of Gay Liberation In Ames, Iowa* [testimonio en línea]. Iowa State University/Ames Gay History. [Fecha de consulta: 28 de diciembre de 2004] <<http://www.brumm.com/gaylib/disco>>.

baile, incluso por sobre la propia música y unas letras mucho más proclives a una sexualidad abierta. En México, todavía más debe ponderarse el elemento dancístico, pues la mayoría de las canciones eran en inglés y no en español, por lo que su contenido resultaba todavía menos significativo.

Es la danza el elemento central en el modo de escucha de esta música y existen diferentes perspectivas en relación con la importancia del baile como elemento central del sentido de la escucha musical. De ello profundizaré más adelante, por lo pronto, cabe señalar solamente que es posible preguntarse si en la música disco el baile posee un carácter funcional o si solamente se trata de una actividad cuyo fin está en sí misma. En todo caso, el posible sentido del uso del baile y de las narraciones melódicas posee un cierto carácter general.

En México, la música disco tuvo además un uso que denotó una función de distinción de clase. Si en sus orígenes la llegada del rock a México contravino su sentido contracultural original y se orientó hacia los sectores medios de una manera tendiente a la imitación de lo "avanzado" (visto como moda, como lo "último") de los Estados Unidos y Gran Bretaña, la adopción del rock por jóvenes pobres de la periferia urbana desacreditó un tanto este privilegio, esta marca de distinción. Por otro lado, la represión del sistema autoritario de los sesenta hizo desertar a varios seguidores del género.

Los jóvenes clasemedios que siguieron los compases de la música pata-pata, bule-bule, ago-go, el *rock'n'roll* inofensivo de Angélica María, César Costa o Enrique Guzmán, o la música jamaicana de finales de los sesenta, muchos de ellos ex-hippies reprimidos por la autoridad y falsamente señalados como *los* exponentes de la contracultura mexicana, optaron por refugiarse en los años setenta en las baladas, como música para escuchar, y en la disco, como música para bailar<sup>23</sup>. Músicas definitivamente más seguras en México. A ello coadyuvó cierto corporativismo empresarial que, a través del festival OTI por ejemplo, encauzó a ex-cantantes mexicanos que concursaban en un evento totalmente ajeno al

---

<sup>23</sup> Coincido plenamente con la crítica que realiza el sociólogo mexicano Pablo Gaytán Santiago a los que han tendido a identificar como "contraculturales" a los sectores medios capitalinos de los sesenta, los llamados "popsioneros" por Gaytán, y que nacieron con la llamada "nueva ola". Gaytán. *Desmodernos: Crónica suburbana de algunos movimientos culturales en la submetrópoli defeña*. Toluca, UAEM, 2001.

sentido contracultural del rock<sup>24</sup>. En todo caso, el rock en México no era un gran negocio y el gusto juvenil, depositario en estos años de estas preferencias musicales, se desplazó hacia una música diferente. Como señala el sociólogo mexicano Pablo Gaytán Santiago, la incipiente industria discográfica del rock mexicano se creó por sus propios consumidores, a diferencia de las industrias estadounidense o inglesa<sup>25</sup>.

La disco obtuvo en México, además, un gran número de seguidores gracias a un poder de adherencia sustentado en las estrategias de comercialización de las industrias culturales, a través de diversos medios, del placer proporcionado por la propia música y por la necesidad de generar un mecanismo de distinción de clase, dada la expropiación del rock por los sectores populares. En la Ciudad de México, algunas discotecas llegaron a presentar a artistas reconocidos del género, como Kool and The Gang.

Por otro lado, los nuevos espacios sociales operaban bajo una política de exclusión y distinción prestigiosa. Para ingresar a las discotecas mexicanas se debía pagar un precio económicamente alto, por lo que no cualquiera podía entrar a ellas, con cierta diferencia frente a los Estados Unidos o Europa<sup>26</sup>. Por otra parte, en una sociedad en donde los privilegiados económicos son identificados con un fenotipo racial blanco, el tipo de vestido,

---

<sup>24</sup> Como fue el caso de Alberto ("El Pájaro"), según Gaytán. *Op. cit.* p. 64. Un peor caso, pero más reciente, es el de Alejandro Lora, quien ha promocionado actos políticos a favor del PRI y el PAN, que ha alternado musicalmente con Maná y que se presenta, a modo no sólo de cantante sino de bufón, en el Teletón filantrópico de Televisa o en programas de Televisión Azteca. Es el triste caso de un artista que ha ido de trovador a payaso.

<sup>25</sup> Gaytán. *Op. cit.*, p. 64. Las industrias discográficas en EU e Inglaterra pudieron aparecer por la confluencia de diversas tradiciones musicales originarias que generaron al rock y por la intervención del capital en la cultura.

<sup>26</sup> En un principio, por diferentes motivos, los accesos a los círculos homosexuales en los Estados Unidos tenían un carácter de, si no excluyente, por lo menos no tan abierto. Posteriormente, durante su fase expansiva, cualquiera podía asistir a una discoteca pues, de hecho, el ingreso ha sido normalmente libre. Sin embargo, en diferentes momentos ha existido la presencia del *glamour* como una condición deseable y hasta imperativa para poder asistir. Esta es una herencia de sus orígenes homosexuales, pues éstos se caracterizaron por una apropiación de tal discurso. La distinción, el estilo y la elegancia fueron rechazados por la holgura, la dejadez, el infantilismo y la ironía en el vestido hacia los noventa, cuando surgen los llamados *raves*, de los que hablaré en el último capítulo. A partir de ellos, y en su contra, han habido en la Gran Bretaña nuevos procesos de "re-glamourización", apoyados por políticas públicas moralizantes, por ejemplo. En pocas palabras, han existido procesos de "des-glamourización" y "re-glamourización" asimétricos en diferentes partes del mundo. En ese sentido, también han aparecido discursos que interpretan a los diferentes géneros de música bailable en términos del elitismo o igualitarismo que se manifiesta en el *glamour* o en el anti-glamour. Puede verse Hemment. "e is for Ekstasis" en *New Formations*, primavera-verano de 1997, Londres, Lawrence & Wishart., Thornton. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge, Polity Press, 1995, y Dollimore. *Sexual Dissidence*. Oxford, OUP, 1991. Citados en Gilbert y Pearson. *Op. cit.* Lo que es cierto, es que en un país de los más desiguales dentro de la región más desigual del mundo, era más difícil contar con el dinero suficiente para entrar que en Estados Unidos y Europa, por caras que fueran las discos en esos lugares.



el color de la piel y las formas exigidas, eran un filtro más para permitir el acceso solamente a "gente bonita". La posibilidad del ridículo o la discriminación por el color y la clase eran las sanciones sociales que reforzaban la exclusividad de la asistencia. Finalmente, el famoso "Nos reservamos el derecho de admisión" (N.R.D.A.), que funcionó legalmente durante lustros, e ilegalmente continúa haciéndolo, fue la garantía definitiva de que esta música operaba con un sentido de distinción excluyente.

## *2. Una coyuntura frustrada en el surgimiento de una nueva identidad sociomusical*

### *2.1 Una nueva música y un nuevo espacio social: las discotecas*

En la música disco se encontraron ciertos elementos que pudieron hacernos suponer que podríamos asistir a la emergencia de una identidad sociomusical. Sin embargo, al menos en el caso mexicano, la disco no pudo rebasar el carácter de patrimonio generacional. Cuando mucho, ha sido reconocida por los seguidores nrg como el origen de su música, dejando en su apelativo la constancia de éste al autonombrarse "discos".

Es conveniente detenerse para analizar esta coyuntura, más que para ver las causas de la no aparición de una identidad nueva, para entender cómo se vincularon ciertos elementos de la música disco al nrg y la manera en que influyó en su proceso de configuración como género musical y como identidad sociomusical.

Para que aparezca una identidad sociomusical, es casi un requisito indispensable que surja un nuevo género musical. Si no fuera así, cuando menos debe alterarse sustancialmente el sentido de la escucha de la música previamente existente de una manera radical. No es el caso de la música disco. La música disco aparece en la historia de la música como un género musical específico nuevo, por aportar timbres desconocidos hasta el momento y por una novedosa incorporación tecnológica en sus procesos de composición y ejecución. Además de poseer sus modos específicos de relacionar sus elementos musicales y expresar con mayor nitidez, en sus usos, los elementos correspondientes a un contexto histórico específico.

Por lo tanto, se mira que la música disco constituye la base que puede resultar un punto de partida para la formación de una nueva identidad sociomusical, a través de diversas implicaciones y posibles concatenaciones.

Uno de los elementos fundamentales que toda música debe implicar para conseguir generar una identidad sociomusical es un espacio propio. La música disco generó el último nuevo espacio para bailar en la historia de la música, las llamadas discotecas. En un sentido semántico, la música disco toma su nombre del espacio social, justamente del sitio en donde era tocada. Se trata de parte de las músicas que reciben su nombre del lugar en donde son recibidas<sup>27</sup>. El término es un neologismo francés (*discothèque*) en el que confluyen las palabras *disc* (disco) y *bibliothèque* (biblioteca). Esta palabra fue el nombre del espacio de baile parisino *La Discothèque* de la calle Huchette que existió en el tiempo de la ocupación nazi<sup>28</sup>. Al inglés se incorporó como *discotheque*, y su hispanización se hizo sobre la base de este término quedando como “discoteca”. Anteriormente, la palabra “discoteca” en México, como en otros países hispanohablantes, se refería a una tienda de discos. Empero, el sentido original de la palabra prácticamente desapareció, imponiéndose rápidamente el nuevo.

Desde una perspectiva de emplazamiento artístico, todo lo que ha venido después de la llegada de las discos han sido adaptaciones para configurar espacios a partir de la luz y el sonido, elementos centrales en la aparición de las primeras discotecas. ¿Cuál fue la relación que se estableció entre los artistas y el público de la música disco en su forma específica de ser emplazada?. Pocas veces ocurrió que el contacto se realizara entre los grupos ejecutantes de la música y la audiencia. La llegada del DJ como intermediario generó una forma de exposición musical inédita en la historia, lo cual incluyó la creación de nuevas "atmósferas"<sup>29</sup>. Todo esto alteró de manera irreversible el carácter cuantitativo y cualitativo

---

<sup>27</sup> Sobre de algunos otros casos, véase, Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 255. En este trabajo se usa también la abreviatura “disco” para denotar el espacio social en donde se bailó esta música. La distinción entre la música y el espacio social, por lo tanto, está en función del contexto escrito.

<sup>28</sup> Jones y Kantonen. *Op. cit.*

<sup>29</sup> Las "atmósferas" o "ambientes" se refieren a la nueva calidad de las relaciones que se crean entre el público y los artistas, pero además en el público entre sí. El "ambiente" tiene un antecedente y una clara reminiscencia de la fiesta. El *light show* del rock es a los conciertos tradicionales lo que el gran almacén es a las galerías de arte. En ambos, priva una "estética de la familiaridad", que permite una libertad colorida del pobre en la medida en que evita el juicio conforme a las duras reglas del *savoir-vivre*. El caso de la discoteca es algo diferente, pues se ha tratado de un ambiente que en sus inicios fue festivo, por permitir la subversión de sexualidades subordinadas, pero luego fue excluyente justo a través de un ensamblaje de mecanismos elitistas en los que estaban presentes ciertos saberes acerca de los comportamientos adecuados en un supuesto

de las audiencias. Siguiendo a Meyer, se puede afirmar que el público imitó las acciones implícitas y explícitas de la obra de arte, la cual incluye su forma de ser emplazada.<sup>30</sup> Sin embargo, y aceptando que la idea de Meyer es operativa particularmente en el momento inicial de recepción de la obra, toda imitación supone un tipo de aprendizaje y, a su vez, implica un proceso de institucionalización. Este proceso, en el modo de escucha, condujo a una institucionalidad de ceremonia pública en algunas discotecas, aunque sobre todo en los Luz y Sonido (LS) posteriores, es decir, en la forma de apropiación mexicana del nrg, de la cual hablaré en el capítulo siguiente. Giberti ha señalado esta dimensión para el caso del rock que bien puede extrapolarse para la música disco y nrg. Para ella, existen ciertos saberes que aseguran comportamientos del espectador participante durante la recepción musical<sup>31</sup>.

En términos sociales, las discotecas se caracterizaron por ser espacios de recepción auditiva que enfatizaban la cultura nocturna de baile. En este sentido, se distanció del *light show* del rock, o de algunos otros espectáculos, en donde se presupone que un pago se realiza con la finalidad de ser entretenido. En la discoteca, el pago se hacía para entretenerse uno mismo, fundamentalmente, a través del baile.

En estos nuevos espacios se privilegiaba a la oscuridad como receptáculo luminoso que sirviera como fondo para la audición musical y el baile. En la iconografía disco ha quedado plasmada la imagen de las luces de neón en el suelo, la iluminación cuadriculada de la pista de baile (*dance floor*) y la gran bola de espejos reflejantes de la multiplicidad de luces de colores que se proyectan sobre de ella rápida y azarosamente.

Se trató de espacios que se configuraron, en buena medida, a partir del sonido y la iluminación, aunque sin lugar a dudas no fueron los únicos elementos<sup>32</sup>. Por otra parte, la complejidad tecnológica, aunada a la calidad musical que los asistentes le adjudicaban al

---

espacio público. En todo caso, serán los LS mexicanos los que le devuelvan, hasta cierto punto, este carácter festivo. Acerca de la noción de “ambiente”, véase Bourdieu. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>30</sup> Meyer señala que no sólo el arte imita a la naturaleza, sino que el público imita las "acciones implícitas" en las obras de arte pero, en el *light show*, en la discoteca y en los LS, las acciones a copiar se muestran de modo no solo implícito. Meyer. *Op. cit.*

<sup>31</sup> Giberti, además, incluye el conocimiento del espectador sobre una buena ejecución técnica del músico. Giberti. *Op. cit.*, p. 183, 186. Este es un aspecto muy importante que determina la forma de reconocimiento más importante de los músicos de música popular y, posteriormente, de los DJ's.

<sup>32</sup> Finalmente, las discotecas han poseído una infraestructura básica. En realidad, serán los LS mexicanos los que realmente configurarían sus espacios prácticamente usando sólo estos dos elementos.

DJ, era un índice de opulencia, exclusividad y prestigio de las más famosas y, para algunos, inaccesibles discotecas<sup>33</sup>. La complejidad tecnológica era medida, entre otras cosas, en función de las sobrecargas sensoriales propiciadas por la brillantez de la luz contrastando con la oscuridad, por la variedad y velocidad de las proyecciones de luz y la diversidad de los tipos de luz con los que el local contara, por la potencia del volumen auditivo y la fidelidad del sonido. En términos generales, puede reconocerse la pretensión de querer generar un exceso de estímulos a partir de una sincronización entre la luz y el sonido. Tal sobre-estimulación genera una sensación de irrealidad y de ensueño.

Este exceso de estímulos permitió el advenimiento de una nueva experiencia estética. La experiencia kinestética y la potencialidad sónica de los nuevos espacios fue una finalidad común a todos ellos. Pronto, los espacios no sólo se configurarían en base a la luz y el sonido, sino se pre-figurarían a partir de diseños decorativos simuladores de diversas historias y realidades. La variedad en las discotecas hacía posible una diversidad en las recepciones sensoriales de esta nueva música, pues los lugares eran extremadamente dispares. Algunas discos recogían en su iluminación la influencia de la psicodelia de fines de los sesenta, pero llevada a un terreno de espectáculo y con un sentido, más que renovado, nuevo<sup>34</sup>. Sin embargo, común a todas ellas era el privilegio audiovisual que se le confería a la pista de baile. En este sentido, cabe señalar que por mucho que la discoteca pudiera funcionar como espacio de sexualidades diversas, el centrismo ocular dancístico era fundamental no sólo como placer en su ejercicio, sino como placer en su exhibición.

Las discotecas estadounidenses iniciaron como espacios de grupos marginales y, a partir de 1977 con la Warehouse de Chicago y luego con la Paradise Garage de Nueva York, dejaron de serlo para convertirse en la expresión mayoritaria de la cultura popular y comercial de muchos países occidentales. Algunas de ellas se volvieron más o menos glamorosas, pero ninguna de ellas perdió su carácter lúdico y sexual.

---

<sup>33</sup> Algunas discotecas que alcanzaron el rango de legendarias en el período disco fueron Studio 54, The Saint y Electric Circus de Nueva York, Trocadero Transfer en San Francisco, The Odyssey en Los Angeles y, en un nivel de importancia local, la Discoteca del Hotel de México en la Ciudad de México. Una descripción que retrata el enorme despliegue tecnológico y toda la espectacularidad de Studio 54 está en Blackford. *Disco Dancing Tonight*. Londres, Octopus Press, 1979, p. 13. Citado en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 260. También pueden verse fotografías en Haden-Guest. *Et. al. Studio 54: the legend*. Nueva York, Neues Publishing Company, 1997. Otras fotografías, datos y descripciones acerca de discotecas estadounidenses pueden verse en Steve. "Clubs" en *5am ago* [testimonio en línea]. Steve. [Fecha de consulta: 22 de diciembre de 2004] <<http://www.hyperactivemedia.com/5am>>.

<sup>34</sup> Es el caso de Electric Circus de Nueva York.

Las diferencias entre las discotecas mexicanas, frente a las estadounidenses o europeas, estribaron no solamente en los filtros para acceder a ellas o en los avances tecnológicos incorporados. El contexto de sexualidad de los años setenta también imperaba en el diseño interior de la discoteca. Muchas discos en los Estados Unidos no tenían asientos, salvo en las barras de bebidas ocasionalmente, pues se trataba fundamentalmente de encontrar placer en bailar y, cuando se daba la ocasión para un contacto sexual, no hacía falta demasiado cortejo. Sin embargo, una vez que la disco tomó un impulso expansivo importante, prácticamente todas tuvieron área de pequeñas mesas y sillas. Ello debido, tanto a la glamourización de las discotecas, como al negocio que representaba la venta de bebidas. En México, hasta antes de la llegada de los LS nrg, de los que hablaré en el siguiente capítulo, todas las discotecas contaban con mesas y sillas alrededor de ellas.

El contexto de la sexualidad mexicana obligaba, todavía, a una conversación algo más prolongada como parte de los cortejos rituales heterosexuales. Por el tipo de baile y el volumen de la música, esta no se podía dar fácilmente en la pista, por lo que un espacio de “intimidad” fue necesario en la disposición espacial de las discotecas nacionales. Esta disposición acentuó aun más su carácter de clase, pues los propietarios de las discos casi obligaban a que, en el momento de la “conversación íntima”, los asistentes gastaran su dinero de un modo u otro pues, antes de llegar al temido N.R.D.A., el *cover* (pago por ingresar), el “consumo mínimo” (a pagar por consumo de alcohol o cualquier bebida) y la propina (de carácter prácticamente obligatorio) eran filtros que hicieron desistir a más de uno en asistir frecuentemente, o siquiera en asistir sólo para conocer, una discoteca<sup>35</sup>.

Las discotecas mexicanas iniciales, como Valentino’s, trataron de sostener los parámetros más rigurosos de la etiqueta y el *glamour*. Las propias zonas en donde se fueron asentando las más importantes, eran una señalización espacial inequívoca en este sentido.

---

<sup>35</sup> La explotación económica, que se ha traducido en las presiones sociales ejercidas al interior de las discotecas para obtener dinero, no ha sido estudiada todavía con suficiencia. Por un lado, los meseros no obtenían salario o éste era muy bajo, por lo que estaban obligados a vigilar con rigurosidad y rudeza que se dejara la propina correspondiente y no se dejara de consumir. Por otro lado, ha sido motivo de escándalo el adulteramiento de bebidas en estos sitios con la finalidad de incrementar la ganancia, al utilizar embriagantes de dudosa procedencia y alta peligrosidad que no corresponden con lo que el cliente paga. Finalmente, también es bien sabido de las irregularidades contractuales de los meseros, preparadores de bebidas, DJ’s, elementos de seguridad y las llamadas “animadoras” (cuya función es “animar a divertirse” a la concurrencia). Éstas no sólo pueden sufrir hostigamiento o violencia sexual, sino que pueden ser despedidas en cualquier momento y no tener ningún contrato firmado que pueda ampararlas en materia laboral. Todas estas situaciones siguen persistiendo.

Las discos se concentraron en la Zona Rosa, la Zona Azul y, posteriormente, a lo largo del Periférico Norte a la altura de Satélite y a lo largo de Insurgentes Sur<sup>36</sup>.

De tal modo, las discotecas mexicanas se convirtieron en un espacio de cortejo heterosexual entre pares de clase y de diversión a través de la música y el baile<sup>37</sup>. En este sentido, operó una apropiación de carácter mimético relacionado con la clase social y no con la preferencia musical.

## 2.2 *Prácticas colectivas: nuevas formas de expresión*

### 2.2.1 *Una nueva forma de baile: usos y funciones sociales de la danza en la música disco*

Como se puede ver, los nuevos espacios sociales no alcanzaban a definir con claridad adscripciones nuevas establecidas por la preferencia musical, al menos en el caso de México. Esta situación se da en función de las prácticas colectivas y no tanto en relación con la inexistencia de un nuevo espacio social de recepción musical. Pese a ello, no puede negarse la existencia de prácticas novedosas en estos espacios que, sin embargo, no alcanzaron a definir ninguna identidad sociomusical. Algunas de estas prácticas quedaron idealizadas en la “memoria histórica” de los que vendrían más adelante, de muchos de los que todavía siendo niños veían con asombro las nuevas formas musicales y expresivas de los adolescentes y jóvenes de la década de los setenta.

Parece existir una relación entre la forma del baile y el marco histórico sexual de una sociedad. El baile ha sido usado, frecuentemente, con la finalidad de coadyuvar a cumplir la función social de la reproducción sexual.

---

<sup>36</sup> Dentro de la historia de los espacios de baile en la Ciudad de México está pendiente una historia de las discotecas de la ciudad, de la cual se puedan desprender otros tipos de análisis.

<sup>37</sup> Es sabido que, en las discotecas mexicanas de los setenta, el consumo de alcohol y tabaco era algo relativamente habitual, no así de otro tipo de drogas, que era más bien poco generalizado. En los Estados Unidos y en Europa el consumo de otro tipo de enervantes era considerado algo mucho más habitual, tanto que en la década de los noventa será difícil disociar el consumo de ciertas drogas sintéticas con los *raves*. Esta es parte de la crítica, que se ha realizado a la disco desde entonces, desde un punto de vista moralizante. Otras críticas se fundamentan en la supuesta pérdida del aura “benjaminiana” y en una pasividad en la recepción de la música. Es decir, en la carencia de autenticidad en los procesos de ejecución y de escucha musicales. Una postura en este sentido es la de Goodwin. “Simple and Hold: Towards an Aesthetics of Digital Reproduction” en *Critical Quarterly*, vol. 30, n° 3, otoño de 1988, p. 35. Citado en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 242.

Es el baile el principio y el final del sentido de la música disco, así como lo ha sido para el nrg. Su escucha está siempre referida, guiada y orientada por el placer de bailar. En el análisis de los usos y funciones sociales de la danza disco se puede entender la manera en que esta música, que no logró generar ninguna identidad sociomusical en México, tuvo una proyección de una serie de sus elementos hacia el futuro en la identidad sociomusical nrg.

El contexto de la música disco, mucho más liberalizado sexualmente, logró un rompimiento del contacto entre los bailarines por primera vez en mucho tiempo en Occidente. A pesar de que, sobre todo en su etapa inicial, el tipo de baile disco era de contacto (el *hustle*), poco a poco se tendió a separar a la pareja en la forma de baile. El baile comenzó a tomar una forma individual (libre), aunque casi siempre en relación y en atención a una pareja heterosexual<sup>38</sup>. En México, como en algunas otras partes, esta atención individualizada se conseguía mediante un cierto orden en el acomodo de todas las parejas. Las parejas se colocaban en línea y bailaban, incluso era posible establecer un cierto diálogo, a gritos y al oído, con la pareja en turno.

¿Cómo surge una nueva forma de baile, en este caso el baile disco, y qué implicación tiene como expresión de una práctica colectiva?. Veamos la primera parte de la pregunta.

El baile que imperó hasta antes de la disco, el *rock and roll*, fue parte de un proceso de enfrentamiento intergeneracional, pues la carga erótica del mismo propiciaba una ruptura con la moralidad adulta de la posguerra y su marco axiológico. Por otro lado, no puede dejar de señalarse que el rock, desde su aparición, también cumplió con un aspecto de diversión en tanto música de baile. Para Trujillo, estos aspectos son esencialmente derivados de su estrato popular al "dar una forma simbólica a la energía y necesidades de sus usuarios."<sup>39</sup> Cabe señalar que, de acuerdo a ciertos antecedentes, el tipo de baile del *rock'n'roll* resulta casi predecible. Por un lado, considerando que los bailes de la música popular, desde los bailes de salón, seguían siendo fundamentalmente en pareja, no podía

---

<sup>38</sup> Ello pudo haber variado en función de los procesos de permisividad pública y de espacios destinados a los homosexuales. Es decir, en una disco no homosexual, hablo de la mayoría, no era tan aceptado el hecho de que dos homosexuales bailaran abiertamente entre ellos. De manera pública no era algo bien visto. Sin embargo, en los clubes privados era obvio que así se hacía desde el principio. Por otra parte, en las fiestas, frecuentemente familiares, podía existir un proceso de aceptación que permitía bailar a personas del mismo sexo entre sí de distintas edades, frecuentemente familiares entre ellos mismos, bajo la idea de que ello no implicaba ninguna "distorsión" de carácter sexual y que permitía cumplir con el objetivo de "estar allí para divertirse". Es decir, cumpliendo con una función de integración social.

<sup>39</sup> Trujillo. *Op. cit.*, p. 14.

esperarse que el baile no siguiera la estructura tradicional diádica a partir de una pareja heterosexual como forma única a la vista pública. Por el otro, teniendo en el swing uno de sus antecedentes fundamentales en cuanto a pasos y formas dancísticas y, considerando la propia velocidad de la métrica musical, así como un contexto de abierta liberación sexual, el contacto entre la pareja se orientaba más a un entendimiento acrobático del tipo que, en efecto se dio en el *rock'n'roll*, que a un acercamiento sexual sobre la base del sensualismo dancístico. El acceso de los adolescentes al automóvil, al que convirtieron en un hotel rodante, el sentido de la vida hedonista orientado a la diversión, al sexo, a la velocidad y a destacar el presente como dimensión casi única del tiempo, hacían innecesario un contacto prolongado y cadencioso entre la pareja en la forma de baile del *rock and roll*. No es posible entender cabalmente al rock, y a cualquier otra forma de música popular, si no incorporamos su aspecto lúdico que, por cierto, se contiene y se construye en la visión moderna capitalista del tiempo libre y el sentido de la vida. Esto se reflejó, claramente, en su tipo de baile.

El tipo de baile más popular en los inicios de la música disco, el *hustle*, no sólo tuvo antecedentes en el *rock and roll* y en el swing, sino en algunos tipos de baile latinoamericanos como la “salsa”, el merengue, el tango y, probablemente, la samba y la cumbia<sup>40</sup>. Precisamente, como señalan Jeremy Gilbert y el músico Ewan Pearson en relación con el desarrollo de la disco en los Estados Unidos y Europa, la forma de baile *hustle*, “constituía uno de los métodos principales mediante los cuales el <género musical> *disco* traspasaba las barreras sociales reservadas a las culturas de la juventud. Como baile en pareja, con las manos agarradas, atraía a una generación más antigua familiarizada con el estilo del *swing* en pareja que dominó las culturas del baile de la juventud antes de los años sesenta, y que, sirviéndose de discos y de manuales de instrucciones, constituía el vehículo de transmisión de la música *disco* a un público mayor, además de a los asiduos a ciertos locales nocturnos urbanos.”<sup>41</sup> Sin embargo, también reconocen la aportación del baile libre en la difusión de la música disco, pues éste “no precisaba de pareja ni de aprendizaje, ni tampoco era necesario poseer una gracia o habilidad innatas. Liberada de las

---

<sup>40</sup> De hecho, han sido distinguidos distintos tipos de *hustle* y uno de ellos es el *latin hustle*. Aunque se puede discutir la pertinencia de tales clasificaciones dancísticas, es claro que en todo el baile *hustle* existe una influencia de todos los bailes latinoamericanos señalados, sea en los antecedentes de su origen o después.

<sup>41</sup> Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 44.



exigencias sociales y las técnicas de las generaciones anteriores de baile de salón, cualquier persona podía participar independientemente de su género, tendencia sexual, edad o aptitudes.”<sup>42</sup> En México, fue justamente el estilo de baile libre, y no el *hustle*, el que sirvió como medio para romper cualquier brecha generacional, sobre todo en fiestas familiares o privadas. La música disco, y el nrg, sobre todo el del primer lustro de los ochenta, fueron las últimas músicas integradoras a través del baile social. Cabe señalar, sin embargo, que en el imaginario social mexicano no se concibió la idea de bailar solo, sin pareja, hasta la llegada del nrg. El baile libre sólo operó, normalmente, teniendo una pareja enfrente. En todo caso, saber quién disfrutó de esta música deja en claro que la categoría de “música juvenil”, o de “juventud”, no resultan tan útiles como herramientas de análisis de esta música, ni de la música nrg.

Más allá del *hustle* y del baile libre existieron otras variedades de baile dentro de la música disco<sup>43</sup>. Una de ellas fue el *bus stop* o baile en línea, cuyos participantes no tenían contacto físico pero se orientaban en una misma dirección y realizaban los mismos movimientos. El baile en línea sería adoptado –y adaptado– posteriormente por las audiencias mexicanas de nrg, con la posibilidad de realizar movimientos no necesariamente iguales sino coordinados entre dos o más personas.

¿Cuál es la implicación de este nuevo tipo de baile como expresión de una práctica colectiva?. En realidad, tendió más a una cuestión de diversión, placer, liberación o cortejo, que a prácticas constitutivas de una nueva identidad. De hecho, las interpretaciones diversas y hasta encontradas sobre el significado del baile disco coadyuvan a reforzar esta idea.

Antes de ahondar en estas interpretaciones cabe la pregunta de si son posibles éstas, es decir, de si es posible hablar del baile con palabras. Con esta interrogante me interesa señalar la dificultad intrínseca en la interpretación de la semiótica del baile. La complicación de abordar a la música como un lenguaje es análoga a la de considerar al baile como un lenguaje al que es posible “traducir” mediante la “interpretación”. Si podemos atribuirle un carácter lingüístico al baile, como forma de un lenguaje corporal,

---

<sup>42</sup> Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 45.

<sup>43</sup> Si se revisa la videografía correspondiente a esta música, al final de este trabajo, es fácil constatarlo. También puede verse Villari y Sims. *The Official Guide to Disco Dance Steps*. Londres, Hamlyn, 1979, y Lovisone. *The Disco Hustle*. Nueva York, Sterling, 1979. Citados en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 44.

probablemente se esté acudiendo a una interpretación no de los propios movimientos, sino al pre-juicio acerca del contexto que los enmarca. Es probable que el discurso de la semiótica dancística no se corresponda tanto con el baile como con la subjetividad del intérprete. De hecho, la influencia antropológica que “lee” las prácticas y estilos de baile como si fuera un sistema lingüístico coherente y sistemático, susceptible de dar significado, ha influido tan poderosamente en la sociología que cualquier intento por cerrar el baile en torno a sí encontrará una fuerte oposición desde diferentes frentes. Por supuesto que se presupone que el significado se da desde el baile, no se otorga a éste. En realidad se está otorgando desde la subjetividad del investigador, más que desde la supuesta objetividad de un código recién descifrado. Me parece que sólo es posible registrar las funciones y usos sociales del baile y que no es posible dar significados sistematizados al baile. En todo caso, lo que se discute en última instancia es la posibilidad lúdica del baile, la probabilidad de que el baile sea un fin en sí mismo desprendido de un carácter eternamente funcional y, en consecuencia, ritual<sup>44</sup>.

Existen diferentes perspectivas acerca del baile de la música disco. Por un lado, se encuentran las interpretaciones funcionalistas que atribuyen al baile la calidad de medio. Así, según David Walsh, el baile se constituye como un ritual de cortejo animal a través, particularmente, del exhibicionismo masculino<sup>45</sup>. Por otro lado, existen las perspectivas que cuestionan que el baile tenga necesariamente una función y/o finalidad más allá de sí mismo. Andrew Ward ha señalado que existe un imperativo racionalista de carácter cultural que tiende a constreñir al placer corporal de una manera mediática y subordinada a ciertas funciones-fines (funciones con finalidad o fines funcionales) que van desde la liberación de la carga social, la sublimación de deseos libidinosos, la consolidación de una estructura social hasta la función colectiva o ritual<sup>46</sup>. Desde la perspectiva del investigador social, parece poco probable que el placer corporal inmediato (proporcionado por el baile y la música) sea un fin en sí mismo y se encuentre por encima de otras funciones, por así decirlo. La supuesta “inviabilidad” fáctica de un placer “irracional” normalmente conduce a

---

<sup>44</sup> Esta es la posición de Paul Spencer. Véase Spencer. “Interpretations of Dance in Anthropology” en Spencer. (comp.) *Society and the Dance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 1. Referencia en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 47.

<sup>45</sup> Walsh. “Saturday Night Fever: An ethnography of disco dancing”, en Thomas. (comp.) *Dance, Gender and Culture*. Londres, Macmillan, 1993. Referencia en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 48.

<sup>46</sup> Ward. “Dancing in the Dark: Rationalism and the Neglect of Social Dance” en Thomas. (comp.) *Op. cit.*, pp. 16-33. Referencia en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 48. Estos autores coinciden con la postura de Ward.

una indeseabilidad moral que sanciona a través de la negación de su calidad ontológica de existente. Según Ward, Gilbert y Pearson, ya no tiene ningún sentido optar por buscar significado al baile, ni como reflejo de otra cosa ni como momento diferenciado de una narración<sup>47</sup>. Desde mi punto de vista, el baile no tiene una sustancia que defina en todo momento su sentido y es siempre contextual. Es cierto que es posible defender el punto de vista de que es placer por sí mismo sin ninguna otra finalidad, por lo menos algunos bailes. La liberación y el éxtasis en la pista de baile, a través del momento en que se ejecuta la danza, son elementos imprescindibles en toda la músicaailable que descansa en el supuesto del “tiempo libre” y del buen público que clama que “estamos aquí para divertirnos”. Ello no significa que en un momento dado el baile deje de servir como una función de cortejo sexual. Es absurdo pensar que no se es consciente en un dado momento del lucimiento dancístico y del efecto que genera en una posible pareja sexual o afectiva. Por otro lado, en el baile, y esto se observa mucho más claramente en el nrg que en la música disco, el fondo del imaginario social de cierta música envuelve al baile *en ciertos momentos* en una narración, o en fragmentos de narración, identificables por su mímica y susceptibles de ser comprendidos de una manera más o menos correcta. Probablemente, el que Gilbert y Pearson hayan dedicado más tiempo al estudio de música de *raves* y posterior, que expresamente renuncia a la melodía buscando el abandono de una narración musical, los coloque en esta posición. Es extremadamente probable que Ward tampoco haya analizado el caso del nrg y menos en México. El trasfondo de la discusión es eminentemente político y en este terreno también existen interpretaciones diversas.

Por ejemplo, una perspectiva política acerca del baile y la música disco la ofrece Ted Polhemus. Para él, el baile disco no expresa ninguna novedad, sino un retorno conservador en términos sexuales. La lectura política de Polhemus se basa en la invitación masculina a iniciar el baile, a llevar el paso y estilo en el *hustle* y, por lo tanto, a ocupar el hombre el centro de atención<sup>48</sup>. En el terreno de la música disco, simplemente hay que señalar que la música en sí misma no determina la toma de iniciativa para iniciar la danza. Este hecho social obedece a razones más amplias. De hecho, Polhemus está aludiendo a las vías para

---

<sup>47</sup> Ward. “Dancing Around Meaning” en Thomas. (comp.) *Op. cit.*, p. 18. Referencia en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 49.

<sup>48</sup> Polhemus. “Dance, Gender and Culture”, en Thomas. (comp.) *Op. cit.* Referencia en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 43.

establecer un contacto afectivo nuevo y a sus obstáculos, lo cual no ha sido cuestión privativa de la música disco ni de la década del setenta. Por otro lado, la crítica de Polhemus es, sin lugar a dudas, de carácter etnocéntrico e ignorante. Al abarcar a todo el baile de contacto como machista y, por ende, rezagado culturalmente, incluye a prácticamente todos los bailes latinoamericanos. En este sentido, cabe enfocar la respuesta a la posesión masculina de la guía en el paso y el estilo de baile. Históricamente así ha quedado establecido y no existe más que la posibilidad de invertir, más no de desaparecer, el “dominio” en estos tipos de baile. No puede ser de otra manera, salvo que exista una coordinación mecánica y preestablecida que no permita la improvisación creativa fundamental en cuanto al baile de contacto. La posición de Polhemus de que únicamente el guía, sea hombre o mujer, luce durante la danza es fatalmente equivocada. En primer lugar, quien luce es la pareja en cuanto a que no es posible el baile sin la colaboración plena de los dos.

Por otra parte, Polhemus desconoce las posibilidades de la mujer en cuanto al baile de contacto latinoamericano. La mujer puede improvisar en el baile aunque sea guiada, o tomar la guía en un momento dado. La guía inclusive puede llegar a ser compartida, con previo aviso en un código personal de una pareja concreta, y eso no significa el sacudimiento de ninguna opresión, no se daría ninguna clase realmente trascendente de liberación. Además, un excelente papel femenino puede revertir una mala guía masculina o viceversa. No es posible en ningún baile, incluso del estilo del baile en línea, llegar a una complejidad artístico-técnica en pareja si no es bajo la aceptación de un guía del sexo que sea en momentos determinantes del desarrollo dancístico.

En otro frente, basta hacer notar, como lo hacen Gilbert y Pearson, que el *hustle* fue sólo una modalidad más del baile disco. Aceptando un tanto la base errónea de Polhemus, estos autores repelan que dicha modalidad no fue prevaleciente a la postre<sup>49</sup>. Ellos, en contraste con Polhemus, realizan interpretaciones políticas que observan en la música y la danza disco el inicio de una serie de prácticas emancipatorias, primero en lo sexual, que llegarán a adquirir un carácter supuestamente socialista y anti-burgués con el advenimiento

---

<sup>49</sup> Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 44.

en los noventa, de los *raves*<sup>50</sup>. No es posible discutir a fondo esta apreciación que, por cierto, me parece exagerada.

Respecto a la música disco señalan la posibilidad de reconstruir la identidad a través de la propia música: “Si el cuerpo en su materialidad específica es un efecto de prácticas repetidas, de las cuales la experiencia de la música es una, entonces podemos afirmar que una música como la música *disco* puede ofrecernos un modo de volver a materializar el cuerpo en términos que confundan el binomio del género. Una música que organiza su placer mediante la interacción de elementos “masculinos” y “femeninos”, que contenga a ambos y a ninguno, permitirá desarrollar experiencias que tendrán repercusiones potencialmente reconstructivas para cualquiera, ya sea hombre o mujer, homosexual o heterosexual.”<sup>51</sup> Aunque sin lugar a dudas existen implicaciones políticas de estas músicas y sus correspondientes formas de baile, no es posible ahondar demasiado en ellas dada la naturaleza de este trabajo.

Sin embargo, hay que reconocer que el baile en Occidente, salvo en Latinoamérica, se encuentra bajo sospecha a partir de la llegada de la modernidad. Se parte del supuesto de que las estructuras dancísticas poseen un cierto carácter de irracionalidad que sólo pueden ser valoradas en estructuras socio-culturales pobres y en grupos sociales marginales o “tribales” identificables y, normalmente, jóvenes. La relación que ha establecido Adorno en relación de lo primitivo con lo infantil se ha aplicado a las manifestaciones musicales<sup>52</sup>. Por lo tanto, se han venido dando un temor y un rechazo al baile en Occidente sobre la base de la oposición entre la logocentricidad (moderna, civilizada, social, humana) frente a la corporalidad (salvaje, animal, rezagada, irracional)<sup>53</sup>. A ello podemos añadir la creciente carencia de costumbre occidental, excepto en Latinoamérica, de saber portar el cuerpo con distinción al compás de la música<sup>54</sup>. En este sentido, vale la crítica de Gilbert y Pearson

---

<sup>50</sup> Gilbert y Pearson. *Op. cit.*

<sup>51</sup> Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 194.

<sup>52</sup> Adorno. *Op. cit.* (2002 para el texto y 1990 para las notas).

<sup>53</sup> Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 157. Una obra que ilumina a este respecto, sobre todo por su crítica a la fundamentación estética kantiana vista como mecanismo de exclusión por su rechazo a lo popular, que Kant consideró como forma social cercana a la naturaleza y contraria a la cultura, es la de Bourdieu. *Op. cit.*

<sup>54</sup> A esta mala costumbre contribuyó el rock más duro y posterior al *rock and roll*. Bajo la creencia de que lo contracultural debía expresarse de una manera más agresiva o más “intelectual”, se fue relegando la danza al espacio de lo femenino. Como “femenino”, no tardó en ser vinculado a lo intrascendente y en ser calificados los bailarines como homosexuales, incluidos los de música culta como el ballet. En México, afortunadamente, se desarrolló un tipo de baile propio al interior del punk, el rock pesado y, sobre todo, del llamado “rocanrol”. El tipo de baile de estos tres géneros es llamado, popularmente, “de brinquitos”, y se diferencia del *rock and*

acerca de considerar, de manera prejuiciosa, al baile como una huida (de la realidad, alienándose) o como pura narración significativa (que otorga un sentido de finalidad antropologizante a lo que muchas veces es finalidad en sí mismo). El cuestionamiento al baile, que yace como fantasma en la profundidad de las fobias modernas racionalistas, también atañe a la danza disco y aflora en los análisis sobre de esta música.

Finalmente, y como se ha podido apreciar, el baile disco como expresión de una práctica colectiva no se remitió a la definición de una identidad sociomusical. Si bien abrió la posibilidad en Europa, Estados Unidos y, en menor grado Latinoamérica y México, para la redefinición de identidades sexuales y consiguió una mayor apertura en este terreno, no hubo un aglutinamiento en torno a la música en sí misma. En México aun menos, en la medida en que esta música se convertía en un accesorio de clase o solamente cumplía las funciones de relacionamiento sexual (predominantemente heterosexual) y/o de integración social. En este último sentido, simplemente existía una identificación preestablecida en las relaciones de amigos o pares de otros ámbitos (la vecindad, la escuela, el trabajo, la familia) con los cuales se bailaba en una fiesta privada.

En el anonimato de la discoteca, como el verdadero espacio de una posible definición identitaria, esta música operó mucho más en términos de un accesorio de clase, tendiente a reforzar una solidaridad intra-clasista entre los asistentes, que en los que pudo haber establecido la pura preferencia musical.

### 2.2.2 *Una nueva imagen: el arreglo propio de la música discotheque*

Los procesos de construcción sociales de la imagen fueron una parte fundamental del sentido social de la escucha de esta música y corresponden a un predominio de lo audiovisual en la cultura de nuestra época. El cuerpo y el vestido han sido los elementos fundamentales de dicha imagen.

Por un lado, hay que reconocer la importancia del cuerpo como elemento de distinción social a través de su juventud y belleza. Como han señalado Mario Margulis y Marcelo Urresti, "El cuerpo, entendido en un sentido amplio, con sus disposiciones

---

*roll* por no tener contacto físico, y de otros tipos de rock, por su modo peculiar de ser bailado en una base de saltos cortos y, ocasionalmente, altos. Este tipo de baile surge originariamente en la Ciudad de México.

habituales, sus posturas y gestos, su volumen, forma, tono y tensión, sus reacciones espontáneas, o la indumentaria con la que se lo inviste, es el primer plano de la interacción social, un mensaje mudo que fatalmente se antepone a cualquier otro, un portador de sentido que mediatiza determinaciones sociales más amplias y diferidas."<sup>55</sup> El cuerpo, bajo la forma de imagen, deviene en expresión social de un claro proceso de enclasmiento que revela orígenes sociales, capitales disponibles y trayectorias probables. La estatura, la gestualidad, el vocabulario, la forma métrica del habla, las palabras usadas y un aspecto saludable e higiénico son los factores más sobresalientes. En las sociedades latinoamericanas habría que agregar el tono de piel y los rasgos. Aquí, en donde el prejuicio acerca del color de piel no sólo es racial, sino de clase. En una región en donde los lapsos de duración de la infancia, la adolescencia y la juventud están dictados desde marcos de trabajo y no desde ofertas de consumo, las diferencias se acentúan y se marcan en los cuerpos de manera inequívoca e indeleble.

La constitución de una esfera juvenil, a partir de la posguerra, había fortalecido una cultura de la imagen a través del arte y el uso del cuerpo como posibilidad de expresión propia. El declive de los movimientos juveniles, a principios de los setenta, significó el predominio de la juventud-signo o *juvenilidad*<sup>56</sup>. El avance de la tecnología visual permitió que, en los discursos hegemónicos, hubiera un encumbramiento de tal juvenilidad. Este proceso permitió una identificación entre el mundo juvenil y lo moderno en estos discursos.

Como señalan Margulis y Urresti, parte de este proceso de juvenilización se acompañó de un desarrollo y difusión de las tecnologías del cuerpo como cirujías, ejercicios, dietas y métodos de salud mental, tendientes a favorecer ciertos modelos estéticos y estilos de vida claramente delineados por el mercado<sup>57</sup>. La corporalidad exigida para estar a tono con una construcción específica de juvenilidad tendió a la estética de la esbeltez. Sobra decir que estos procesos históricos asisten la construcción de un marco valorativo tendiente al narcisismo y al hedonismo.

---

<sup>55</sup> Margulis y Urresti. "La construcción social de la condición de juventud" en Valderrama. *Et. al.* (eds.) *"Viviendo a toda" Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Universidad Central-DIUC/Siglo del Hombre Editores, 1998., p. 9.

<sup>56</sup> Margulis y Urresti. *Op. cit.*, p. 5.

<sup>57</sup> Margulis y Urresti. *Op. cit.*, p. 15.

No puede negarse que existió un vestuario, con sus propias variantes, propio para la ocasión ritual de la asistencia a una disco. Pantalones acampanados para los dos sexos, heredados de los *hippies* de fines de los sesenta, pero sin el colorido específico *hippie*, eran parte de este vestuario. Camisas cómodas, satinadas, algo holgadas, brillantes y coloridas para los hombres. Nuevos diseños en el calzado para ambos. Peinados relativamente nuevos y no muy largos que rompían con los cabellos largos *hippies* y rockers de fines de los sesenta y principios de los setenta para los dos y que moderaban el uso del copete rocanrolero de los cincuenta en el hombre. Entre los negros se usó el estilo “afro”. Estos arreglos se desprendían de las iconografías disco y, a su vez, las iconografías recogían parte de la imagen real de las audiencias. El arreglo en el tiempo de la música disco permitía identificar, hasta cierto punto, a sus simpatizantes. La complejidad en el arreglo fue considerable. Parte de los relatos más estereotipantes acerca del vestido señalaban: “Las chicas jóvenes llevan medias de colores con faldas cruzadas a juego. Los zapatos son femeninos y permiten bailar con comodidad. Los chicos tienen un aspecto aseado, van bien peinados y llevan camisas elegantes con chalecos a juego, sin corbata pero con pantalones de buen corte. La comodidad es la nota predominante. Si bien es cierto que algunas personas se visten siguiendo una moda extravagante para atraer la atención en la pista de baile, éstas forman parte de una minoría.”<sup>58</sup> En la iconografía cinematográfica disco, con películas tales como *Fiebre de Sábado por la Noche*, dirigida por John Badham, o *Superfiebre*, dirigida por Glen Goei, se observan pantalones acampanados de la parte baja y ajustados en la parte alta<sup>59</sup>. Para hombres y mujeres se destacan cadenas al cuello y zapatos de plataforma. En *Superfiebre* las mujeres llevan vestidos brillantes y los hombres camisas doradas, plateadas o satinadas mostrando parte del pecho. El peinado masculino lleva la frente descubierta con el cabello ondulado poco largo, pero este fue mucho más variable y más dependiente de la cultura en donde se insertó esta música. No puede soslayarse la importancia de estos estereotipos visuales al influir sobre las maneras de vestirse de los asistentes asiduos a las discotecas.

---

<sup>58</sup> Lovisone. *Op. cit.*, p. 6. Citado en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 46.

<sup>59</sup> De aquí en adelante, las referencias completas de películas, videos musicales, programas de televisión, series de televisión, publicidad en televisión o documentales que sean aludidos, véanse en la sección de Videografía dentro de las Fuentes.



En este tenor vale reconocer que el *glamour* fue parte del entorno disco y se manifestó no solamente en el despliegue tecnológico de las discotecas y en la elegancia de su baile, sino en el arreglo propio para asistir a una discoteca. Esta es una regla de validez general, pero en México resultaría de la mayor importancia<sup>60</sup>. Probablemente, es justamente a partir del discurso glamoroso que se frustra la consolidación de una identidad sociomusical de la música disco para adaptarse más a los términos de un accesorio de clase. El elitismo y la exclusividad se convirtieron en elementos intrínsecos del entorno de la discoteca. La ropa, y el arreglo en general, se constituyeron en un filtro de asistencia a esos lugares privilegiados y excluyentes<sup>61</sup>. Por lo tanto, el arreglo y el vestido actuaron más como signos de clase que como expresiones de identidad sociomusical.

### 2.3 Sentidos de pertenencia diferenciados y un débil grado de compromiso

Un elemento fundamental en la consolidación de cualquier identidad colectiva es el sentido de pertenencia. Para el caso de una identidad sociomusical, sobre todo para aquella que se erige sobre de una música que no es originaria de su cultura, el modo de apropiación resulta básico. El poder del escucha en la re-significación o la creación de significados de un bien cultural consumido es la posibilidad de una apropiación que define. Una apropiación que no trascienda lo mimético de un bien cultural ajeno y del que se asuman sus directrices de significado originales, en una realidad diferente a aquella en donde el bien fue producido, difícilmente conseguirá generar ninguna identidad sociomusical.

En los Estados Unidos, el papel de la música disco no tuvo posibilidades de devenir en identidad sociomusical. El papel de la música, en un principio, quedaba reducida a jugar un papel accesorio en una identidad étnica (mayoritariamente negra y a veces latina) o sexual (homosexual). Posteriormente, tampoco me parece claro que haya logrado una

---

<sup>60</sup> En México sigue siendo difícil entrar a algunos lugares “mal vestido”, lo cual significa en primera instancia entrar con “tenis”, “short”, “pants”, ropa holgada o huaraches. Esta es una herencia directa del *glamour* disco. Tampoco esta situación fue exclusivamente mexicana. En 1997, en Londres, era difícil lograr el acceso a locales con “tenis” y pantalón de mezclilla, y las drogas que supuestamente eran consumidas eran caras, como la cocaína y el *champagne*. Revista *Muzik*, septiembre de 1997. Fuente citada en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 319.

<sup>61</sup> Según Sarah Thornton, algunos espacios de música posterior al nrg y que usan recursos de producción musical electrónica, a partir de la década de los noventa, se han revelado como anti-glamourosos con el mismo sentido excluyente, pero contrario al del discurso pro-glamour. Thornton. *Op. cit.*, p. 113. Citada en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, pp. 318-319.

consolidación identitaria en el sentido sociomusical. De hecho, en alguna medida en este país y en Europa, al menos en Gran Bretaña, el discurso pro-glamour también tuvo sus efectos<sup>62</sup>.

En México, el sentido de pertenencia de las audiencias de la música disco estuvieron claramente diferenciadas y estructuradas sobre del factor de clase social. Las simpatías por la música que, en un dado momento, pudieran tener individuos de clases sociales diferentes, su preferencia musical, no alcanzó a romper la brecha inter-clase que se abría entre ellos. Precisamente, porque la música disco se ofreció como una opción para las elites sociales de poder diferenciarse nuevamente luego de la apropiación del rock por los sectores populares, para los sectores medios representaba la posibilidad de mimetizarse con las elites, por lo que no hubo interés de coaligarse colectivamente en función del gusto estético. No es que individuos de sectores populares no hubieran desarrollado un gusto por esta música, sino que los espacios sociales transpiraban a metros de distancia las advertencias de ser exclusivos. Para un joven ciudadano de los setenta sin recursos, es decir para la mayoría de ellos, asistir a una disco implicaba no solamente la erogación de un dinero que no se poseía sino, además, tener que “disfrazarse” de rico. Muchas veces ni así alcanzaba si no se contaba con suerte, o con algo de herencia genética europea, para eludir en la puerta de entrada el estigma racial. Una vez dentro, la falta de un capital cultural que le orientara sobre lo que se tenía que hacer también se constituía como un filtro de exclusión a través del miedo al ridículo. Era necesario contar con un capital social que le permitiera llegar con amigos que “supieran qué hacer”.

Por lo tanto, queda claro que el desarrollo histórico de los espacios juveniles de diferenciación clasista no permitió el establecimiento de lugares comunes que definieran sentidos de pertenencia, todo lo contrario.

Evidentemente, el grado de compromiso para con la música disco no trascendió de una vivencia generacional y de clase. Ni los asiduos a las discotecas, sectores sociales privilegiados, ni los escuchas y bailarines de fiestas privadas, de sectores probablemente menos privilegiados, lograron cerrar nada más allá de la brecha generacional. Las

---

<sup>62</sup> Al respecto, véase Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, pp. 267-336.

diferencias de clase pesaron más que la posibilidad de generar una colectividad fundada en una estética compartida.

En el México de los setenta, se operó una transmutación de la individualidad en pura imagen que no favoreció la consolidación de una identidad sociomusical en esta década de música disco.

#### 2.4 *Percepción de la otredad y carencia de memoria histórica*

Sin haberse constituido como una identidad sociomusical, la adscripción de clase predominante en la música disco, manifestada a través del discurso glamourizador, generó una estética de la exclusión respecto a otras músicas consideradas como músicas “de barrios” o “de nacos” en México. El rock fue el que cargó con estos apelativos, muy particularmente el rock mexicano escuchado por jóvenes de sectores populares y de los suburbios metropolitanos<sup>63</sup>.

El cuerpo, convertido en *look* apegado a una estética de la esbeltez y la refinación, miró con desdén las imágenes y vestidos de otros cuerpos (más morenos) que llevaban pantalones pegados, playeras con nombres de grupos de rock, cadenas al cuello con lenguas de los *Rolling Stones*, cabello largo, chamarras de cuero con estoperoles, chalecos usados con playeras sin mangas, etc. Estas imágenes despreciadas, sin embargo, todavía no eran tan frecuentes en el México de los setenta como lo fueron en el de los ochenta. Por un lado, el contexto económico que petrolizó nuestra economía pudo postergar el advenimiento de la crisis generada por el agotamiento del patrón de acumulación capitalista posrevolucionario por unos años más. La marginalidad era todavía controlable y minoritaria, aunque creciente. Por el otro lado, en un contexto musical de carácter internacional, la música disco estuvo prácticamente a punto de liquidar al rock de la escena mundial de la música popular. Convertida en corriente mayoritaria, sus percepciones de los otros en la música germinarían con mayor fuerza en el nrg, no sólo porque pudo

---

<sup>63</sup> Hago énfasis en el rock porque será el oponente ideológico y musical natural del nrg. En realidad, entre los sectores socioeconómicos altos, se ha sido despreciativo con cualquier manifestación de música mexicana fuera del período de “fiestas patrias” -salvo las baladas de moda- y también con todos los géneros de la música tropical. La intención de asemejarse a lo europeo, pero sobre todo a lo estadounidense, ha sido una obsesión constante que se traduce en un desprecio por lo latinoamericano en general y lo mexicano en particular.

constituirse una identidad sociomusical, sino porque los otros en la música (el rock, el punk, el rocanrol mexicano) aparecieron y/o resurgieron con más fuerza que en esta década disco.

En el caso del rock hubo, en los ochenta, una particular explosión del rock pesado (*heavy metal*) en sus diferentes vertientes o subgéneros. En México, surgieron grupos de punk y rock pesado. Sin embargo, me parece innegable que la música que más auge tuvo entre los sectores populares, que fueron quienes preservaron el sentido contracultural del rock, fue el rocanrol mexicano. Es decir, un *rock and roll* cantado en un español irreverente y propio de los sectores populares de la Ciudad de México, con una métrica más pausada que el de los años cincuenta, sin piano y con una mayor potencia de cuerdas. Se trata de la apropiación musical más nítidamente mexicana del *rock and roll*, que contrasta con la imitación de años anteriores de Angélica María, Enrique Guzmán o Johnny Laboriel. Se trata de un rock que, ideológicamente, se encuentra lejano de aspectos anticristianos de brujería o satanismo, como el *heavy*, y del anarquismo punk. Más bien, recoge experiencias de la vida cotidiana de los escuchas<sup>64</sup>. En un dado caso, su ideología hace referencia a un nacionalismo ambiguo que, incluso, en desafortunadas ocasiones, ha servido como medio de manipulación de los auditorios<sup>65</sup>. Estas músicas (rocanrol, *heavy*, punk) también constituyeron identidades sociomusicales en México. Hubo razones del contexto económico para ello<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Un ejemplo de esta música está en la canción “Quiero mi vida cambiar”, del grupo mexicano Lira’n Roll.

<sup>65</sup> Fue el caso de la Banda Bostik, el 7 de agosto de 2005, cuando en el Gimnasio Modular de Usos Múltiples G3 de la Colonia Cristo Rey de la Delegación Álvaro Obregón, legitimó el fraude de Producciones Stone. En esa tocada se anunció al grupo de rock pesado de Los Angeles del Infierno (España) como el grupo principal. Se cobró por ello y, cuando era evidente que el grupo no llegaría, su cantante, el “Guadaña”, recurrió a un discurso xenófobo radical en contra de los “gachupines”, saturado de gritos de “¡México!”, para legitimar el fraude y proteger, junto con el cuerpo de seguridad, al organizador. No ha sido tampoco la primera vez que este grupo ataca de la misma forma a la banda española de manera previa a su presentación, dejando alterado el ánimo de los asistentes. O es el caso del Tri, el 12 de octubre de 1993, en la celebración de su 25 aniversario en el Palacio de los Deportes. Apelando a un nacionalismo hueco, pletórico de gritos de “¡México!”, su cantante, Alejandro Lora, pidió que se le mentara la madre al entonces candidato presidencial del Partido de la Revolución Democrática, Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, llamándolo “pendejo” por su lema de campaña para las elecciones de 1994, el de “gobernar para todos los mexicanos”. No constituye un secreto que este grupo se ha presentado en mítines de candidatos priístas a puestos de elección popular. Aquí no critico sus preferencias electorales, solo señalo dos casos nítidos de lamentable manipulación a través de un patriotismo político-musical. Testimonio propio en ambos casos.

<sup>66</sup> No sólo del contexto, sino de la propia historia. Hay que recordar que tras la victoria de la revolución rusa, aunada a la derrota del anarco-sindicalismo mexicano, último heredero ideológico del viejo anarquismo mexicano nacido desde el siglo XIX, el sindicalismo independiente optó ideológicamente por las corrientes de izquierda que parecían más viables en sus aspectos políticos, es decir, las comunistas y socialistas. Aparentemente muerto, práctica e ideológicamente, el movimiento punk retomó la bandera anarquista de

Evidentemente, lo que podríamos llamar una “memoria histórica” disco resulta inexistente dado que no hay un colectivo que sea el depositario referente y constructor de ésta. La individualización de la música sobre narraciones personales, que constantemente giran en torno a un “nosotros” o a un “nuestro”, se encuentra casi totalmente ausente en el panorama mexicano. En su lugar aparecen nítidamente las intenciones de las industrias culturales.

Sin embargo, aunque todos somos oyentes guiados, esto no significa que seamos pasivos. La primacía del sentido propuesto desde la industria cultural musical de la música disco sólo pudo operar en México porque coincidió con la necesidad de los sectores sociales medios y altos de encontrar un mecanismo de diferenciación de clase. Esto quedará claro en el modo de apropiación nrg de la década posterior. Por lo pronto, lo más cercano a una “memoria histórica”, para aquellos que no se adhirieron a la identidad sociomusical nrg a partir de los ochenta, fue una especie de noción de que la música disco fue patrimonio de una generación en un tiempo ya pasado en donde se fue joven. Un tiempo que no volverá.

### *3. Expansión y evolución de la música disco*

#### *3.1 La difusión de esta nueva música o “música moderna”*

Es importante considerar los procesos de expansión y difusión de la música disco. Esto nos permitirá comprender de que manera la música disco impactó en la cultura de aquellos años y, a su vez, cómo algunos elementos culturales dieron pie a algunos imaginarios sociales que fueron compartidos por esta música. Tales imaginarios sociales se hicieron presentes en fragmentos dancísticos, en piezas musicales, en juegos de video, en tecnología

---

manera clara y abierta. Así lo hicieron los primeros punks en Gran Bretaña y Estados Unidos, así también lo hicieron los posteriores, incluidos los mexicanos. El anarquismo ha tenido así un cierto desarrollo ideológico y práctico que si bien dista mucho de sus mejores épocas, las iniciales, ha tenido un cierto éxito al vincularse con movimientos ecologistas y pacifistas, por ejemplo. En este sentido, al menos, ha logrado persistir, aunque sea de forma “subterránea”. En México, el proyecto del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), también posee planteamientos implícitamente cercanos al anarquismo en algunos sentidos. Sobre de esto, Ramírez. *¡Nunca más sin rostros!*. México, Eón, 2002. Desde un sentido técnico-musical el punk no es rock, aunque evidentemente tenga influencias de éste (incluido el aspecto instrumental). La cuestión ideológica propicia que tenga que hablarse de la música y el movimiento punk como cercano al rock, pero distintos de éste.

de estudio, en videos musicales, en la cinematografía de ciencia-ficción y de fantasía-ficción o en los diseños de los aparatos electrónicos de recepción musical del momento.

Por otro lado, su evolución nos permitirá entender mejor los resultados del abrazo cada vez más fuerte entre ciencia y arte. Uno de estos resultados es la forma musical conocida como nrg.

El periodista Nick Cohn retrató, por primera vez, el mundo de la música disco en Nueva York<sup>67</sup>. Su relato inspiró la película *Fiebre de Sábado por la Noche*, estrenada en 1977 y dirigida por John Badham, la cual ocupó el lugar central en la cinematografía y la iconografía vinculadas a la música disco<sup>68</sup>. De manera un poco accidental, coadyuvó a la difusión a nivel mundial de la música disco sobre de un estereotipo referido al arreglo disco, a sus espacios sociales y a sus formas de interacción. Veinte años después, él mismo desacreditó su trabajo, el cual había sido tomado como un estudio referencial en los análisis de esta música. Cohn aceptó que inventó cosas y las hizo pasar como si fueran reales<sup>69</sup>. Así se hizo pagar el precio de las investigaciones de gabinete que se apoyaron en el trabajo de este periodista.

Su “estudio” era falso en más de un sentido, pero no fue falso el efecto que provocó. Por un lado, la presentación cinematográfica del relato de Cohn fue rechazada, hasta cierto punto, por algunos de los sectores minoritarios estadounidenses en los cuales se gestó esta música, al considerar que la película no reflejaba la realidad de estos ámbitos y que mostraba una serie de valores acordes al marco axiológico que las minorías raciales y sexuales enfrentaban. Este rechazo ha incluido la pretensión de reducir a la disco a la música del influyente grupo australiano Bee Gees, cuyos temas fueron el eje musical esencial de la película. Varios no aceptaron, razonablemente, como legítima y única la identificación del mundo de la disco a lo que se presentó en la pantalla<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> Cohn. *Ball the Wall: Nik Cohn in the Age of Rock*. Londres, Picador, 1989.

<sup>68</sup> Extrañamente, la continuación de esta película prácticamente no usa esta música. Se trata de *Sobreviviendo* de 1983, dirigida por el estadounidense Sylvester Stallone. Por supuesto, hubo muchas otras películas que giraron en torno a esta música, tales como *Xanadu* de 1980 dirigida por Robert Greenwald. También están las películas, en un cierto modo *revival*, de *Superfiebre* dirigida por Glen Goi y *Studio 54* dirigida por Mark Christopher, ambas de 1998. Finalmente, existen películas que tuvieron temas musicales principales del género disco, como *Fama* de 1980 dirigida por Alan Parker,

<sup>69</sup> Revista *New York*, 8 de diciembre de 1997, p. 36. Referencia en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 56.

<sup>70</sup> Un artículo de opinión en esta tesitura es el del creador y propietario de la importante página electrónica *Discomusic.com*, el estadounidense Bernard Lopez. Al respecto, Lopez. “Intro To Disco a. k. a. Disco History

El otro efecto causado por la película fue, justamente, coadyuvar a este proceso de expansión comercial estereotipada. Durante 1977 y 1978 las discotecas pasaron de ser, primero en Nueva York y luego en el resto de los Estados Unidos, de un espacio concurrido por algunos pocos a una industria en expansión. Es decir, pasaron de ser de un espacio “subcultural” (homosexual y a veces racial) a una industria de la música. En México surgieron, desde el primer momento, como una poderosa industria cultural. Las discotecas se convirtieron, de manera impresionante, en parte del panorama de las industrias musicales mundiales dentro de la música y la cultura popular, rebasando fronteras étnicas, sexuales o generacionales.

Hay que señalar que la propia música no requirió prácticamente publicidad. Sin ostentosas campañas se vendían millones de discos. De hecho, la composición, interpretación y producción de la música disco también se realizó en países fuera de Estados Unidos y Europa<sup>71</sup>. Una producción todavía más dispersa sería más nítida en la música nrg, como consecuencia también de la difuminación de la frontera entre público y artista debido al acceso a nuevas tecnologías de generación musical, pero desde entonces ya era posible notar ciertos atisbos mundializantes en su proceso de producción y en el origen de los compositores e intérpretes<sup>72</sup>.

De cualquier manera, producida en cualquier país, su ritmo y melodía resultaron absolutamente digeribles y no plantearon ninguna dificultad en el proceso de

---

101” en *DiscoMusic.com* (Referencia Disco 101-History) [artículo en línea]. Bernard F. Lopez. [Fecha de consulta: 17 de enero de 2005] <[http://www.discomusic.com/101-more/22\\_0\\_7\\_0\\_C](http://www.discomusic.com/101-more/22_0_7_0_C)>. Otro artículo, de carácter académico que analiza los efectos de la película, se encuentra en Low. “Hustling Disco. The Transformation of Disco in The Film *Saturday Night Fever* and It’s Origin in the Homosexual and African American Subculture” en *Disco Step-by-Step* [artículo en línea]. MAjr Trading Co., Inc. [Fecha de consulta: 18 de enero de 2005] <[http://www.discostepbystep.com/hustling\\_disco.htm](http://www.discostepbystep.com/hustling_disco.htm)>. Este artículo es de los más apegados a una ciencia social rigurosa que se pueden encontrar en la literatura concerniente a esta música. Desafortunadamente, no considera el importante papel de las minorías latinoamericanas en el origen y desarrollo de la disco.

<sup>71</sup> Un ejemplo de ello es la de la canción “Disco Deewane”, compuesta, producida e interpretada por hindúes en su lengua nativa. Sin embargo, en términos generales, es innegable el peso que tuvieron las disqueras estadounidenses en la producción de la música disco, sobre todo por el propio origen de esta música.

<sup>72</sup> Tal ha sido el avance, no sólo técnico sino de acceso a la tecnología, que hoy, incluso, se han sentado las bases para pretender institucionalizar académicamente el papel de productor musical. Si uno aspira a ser un productor de músicaailable basta con que uno tenga ganas para conseguirlo, pues “no es necesaria experiencia musical previa”, como se plantea en la publicidad del curso de producción musical de músicaailable de la Dance Music Production School [publicidad en línea]. Blue Nova Music. [Fecha de consulta: 21 de diciembre de 2004] <<http://bluenova.de/course/course.htm>>. En la Ciudad de México no hay que ir tan lejos, pues existen escuelas de este tipo en Ciudad Netzahualcóyotl, por ejemplo. Fuente: observación directa de la publicidad.

reconocimiento y aceptación generalizados. Esta es una crítica que se ha realizado a esta música desde todos los frentes: el discurso rock y punk, las músicas populares tradicionales, la música seria e, incluso, algunas músicas producidas electrónicamente con posterioridad (como el llamado “*techno* minimalista” por poner un ejemplo). Sin embargo, su enorme difusión no se hubiera conseguido si no la hubiera sostenido la música por sí misma.

Otro elemento de dicha difusión, como ya he señalado, fue el propio baile disco. Tanto el *hustle*, como el estilo libre, coadyuvaron de una manera o de otra a una forma de baile social que tendió a la integración y que pudo liquidar las diferencias generacionales. La música disco podía ser bailada por un niño o por una persona mayor de edad en cualquier fiesta familiar, del mismo modo que podía ser bailada por un grupo de adolescentes o jóvenes en una fiesta de amigos o en una discoteca. Ya también he señalado que la diversidad de los estilos de baile dificulta la posibilidad de obtener una sola lectura política.

Un medio que colaboró en su expansión fue la radio. Muchas estaciones que transmitían rock comenzaron a transmitir única y exclusivamente música disco<sup>73</sup>. En Ciudad de México, hubo algunas que transmitían rock y disco, bajo el apelativo de “música moderna”. Sin embargo, era claro el predominio de la música disco en las transmisiones de aquellos años de las estaciones de La Pantera, Radio Éxitos y Radio Capital en la Amplitud Modulada. En la Frecuencia Modulada, recién aparecida, destacaron las transmisiones de Stereo 100, la cual sigue transmitiendo su programa *Back to Disco* a modo de *revival*. La música disco era la música “moderna”, quedando lingüísticamente atada a una modernidad imaginaria específica. Una modernidad de la que hablaré más adelante y que se vinculó con la idea de progreso económico y desarrollo tecnológico.

En menor medida, la televisión colaboró en su difusión. Por un lado, algunas series de televisión ocuparon música disco, o muy cercana a ella, como temas de presentación<sup>74</sup>. Estas series, predominantemente estadounidenses, eran re-transmitidas en México. Por otro,

---

<sup>73</sup> Además, el rock de los años setenta tuvo una influencia musical sumamente notable desde la música disco. Muchas piezas musicales de rock sonaban a disco y muchos intérpretes de rock “experimentaron” o “incursionaron” brevemente en la música disco. Esta situación prevaleció hasta los primeros años del nrg. Un recuento al respecto se encuentra en S/a. “Disco” en *Wikipedia, The Free Encyclopedia* (Categoría y subcategorías: Culture/Entertainment/Nightclubs) [artículo en línea]. Wikimedia Foundation Inc. [Fecha de consulta: 5 de enero del 2005] <<http://en.wikipedia.org/wiki/Disco>>.

<sup>74</sup> Como ejemplos podemos citar los temas musicales de *El crucero del amor*, *Fama*, *Hawai 5-0*, *Los Ángeles de Charly*, las series de *La Mujer Maravilla*, etc.



hubo algunos programas que se dedicaron a concursos de baile o a la disco en sí misma pero, en general, no fueron tan numerosos en el mundo y su importancia varió de país a país. Un programa en México, cuyo eje central fue la música disco, fue el de *Fiebre del dos*, producido y transmitido por Televisa, el cual ofrecía la versión mexicana de la *star* disco John Travolta en la persona del conductor y bailarín Fito Girón<sup>75</sup>. En una presentación totalmente consumible, este programa tuvo una importancia relativa en su momento para la difusión de la disco en México<sup>76</sup>. Finalmente, la música disco también recibió apoyo de la televisión en forma publicitaria, principalmente para cuestiones de consumo discográfico.

Se puede señalar por lo tanto que, en lo general, la música en sí misma, su baile, lo atractivo de la discoteca y la radio contribuyeron a hacer de la disco la corriente mayoritaria durante esta década<sup>77</sup>. A fines de los setenta era más fácil pensar que el rock desaparecería y no que volvería a resurgir.

Sin embargo, estos no fueron los únicos elementos que hicieron de la disco la principal corriente de la música popular y comercial a nivel mundial en estos años. Hubo algunos otros elementos, como la llegada de aparatos electrónicos que parecían hacer viable el escenario futurista espacial que también planteaba esta música pero, sobre todo, la cinematografía y el surgimiento del video musical, las mayores expresiones del predominio de una cultura audiovisual en la modernidad<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> Este programa, aparentemente, tuvo su versión infantil en el de *Calenturita del 2*, conducido por la famosa actriz Silvia Pinal. El DJ Víctor Estrella, actual DJ de Polymarchs y ex-DJ del LS Winners, me contó que participó en 1979 en un concurso de baile en este programa dominical. Estrella me enteró de la existencia de este programa de televisión, la cual no pude corroborar en la Videoteca Histórica de Televisa (ProTele). Esto puede obedecer a varias cuestiones, no necesariamente a un testimonio falso.

<sup>76</sup> Tuvo una cierta importancia también para el nrg en México. El animador, coreógrafo, compositor, DJ, bailarín y diseñador de vestuario mexicano, Tony Barrera, participó y ganó, siendo adolescente, algunos concursos de los organizados en el programa. Seguramente, el evento coadyuvó en su desarrollo profesional.

<sup>77</sup> Un testimonio del hecho de que la disco se haya erigido como corriente mayoritaria, está en la vinculación de esta música a algunos de los personajes animados más representativos de la cultura estadounidense. Me refiero a los temas musicales “Disco Duck” (donde el estadounidense Rick Dees canta haciendo la voz del Pato Donald) y al de “Superman”, compuesto por el puertorriqueño Pepe Luis Soto e interpretado por la cantante estadounidense de ascendencia puertorriqueña Celida Inés Camacho y su grupo (Celi Bee & the Buzzy Bunch), además de la ilustración de Mickey Mouse y Mimí bailando esta música acompañada de la leyenda “DISCO”, la cual fue colocada en cuadernos, bolsos, vasos, etc. Por supuesto que este vínculo reforzó la difusión de la música disco.

<sup>78</sup> Evidentemente los elementos coadyuvantes a una realidad futurista, a un futuro presentificado, como parte componente de un imaginario social son más que los que aquí pueden presentarse y forman tramas mucho más complejas. Desde el mobiliario, el vestido y los enseres cotidianos hasta los diseños arquitectónicos y automotrices, se trata del retrato heterogéneo e inaprehensible de una década que corresponde a lo que se denomina por facilidad “contexto general”.

### 3.1.1 Expresiones y fundamentos del predominio de una cultura audiovisual en la construcción de la visión del futuro en los setenta

El predominio de una cultura audiovisual es una expresión de época. Muchos son los factores que suscitan a esta cultura. Dos de ellos, significativos en relación con la música disco, y con el propio nrg, son el desarrollo de la electrónica y del cine. Ambos no sólo actúan como expresiones de un proceso que arranca desde antes, con la consolidación de la física como ciencia y con la pintura renacentista, sino que se convierten en fundamentos importantes que hacen posible la existencia, en sus formas más altas y acabadas, de la cultura audiovisual. Antes de entrar en el detalle de la dinámica interna de ambos factores y de sus implicaciones, conviene hacer algunas consideraciones generales en relación con el predominio de una cultura audiovisual.

El siglo XX trajo consigo elementos tecnológicos que apuntalaron lo que se venía perfilando desde el Renacimiento. Parte de estos elementos han sido los eminentemente audiovisuales medios de comunicación masiva, a tal punto, que ha habido autores que han llegado a hablar de una "cultura mediática"<sup>79</sup>. Desde mi perspectiva, esta "cultura" es parte del predominio de lo audiovisual en lo cultural. Lo audiovisual expresa un sentido y se transmite de modo que es reflejado en actitudes. En este sentido, el añadido visual a la música la convierte en un foco de influencia del sentido de esta cultura a partir de la segunda mitad de siglo XX. Estableciendo una oposición entre culturas letradas, ligadas a la lengua y al territorio, frente a culturas electrónicas audiovisuales, Jesús Martín-Barbero, siguiendo a Biosca, define a estas últimas como las que "se basan en *comunidades hermenéuticas* que responden a identidades de temporalidades menos largas, más precarias, pero también más flexibles, dotadas de una elasticidad que les permite amalgamar ingredientes que provienen de mundos culturales muy diversos".<sup>80</sup> Según él, existe un

---

<sup>79</sup> Quien acuña este concepto es Douglas Kellner. Al respecto, Kellner. *Media Culture*, Editorial Routledge, Nueva York, 1994. Citado en Pérez Islas. *Op. cit.*, p. 196.

<sup>80</sup> Cursivas originales en Martín-Barbero. *Op. cit.*, p. 34. Por su parte, Biosca acuña el término de "cultura de la fragmentación" que, para Martín-Barbero, se expresa en la identificación fuerte de los adolescentes con los videos y el cine. Biosca. *Una cultura de la fragmentación*, Filmoteca de la Generalitat, Valencia, 1995. Citado en el propio Martín-Barbero. *Op. cit.*, p. 34.

proceso de *empatía tecnológica* que implica la constitución de sujetos culturales a través de la conexión a aparatos en lugar de los procesos de identificación tradicional. Muchas son las perspectivas que buscan respuestas que cada vez se parecen más entre sí. Los discursos que pretenden dar cuenta de las modificaciones culturales se multiplican conforme lo verdadero se torna en una evidencia que genera ecos.

Una perspectiva que, siguiendo al escritor italiano Umberto Eco, retoma algunas expresiones culturales y las coloca en torno a una reflexión de época es la de Scott Lash<sup>81</sup>. En la fase de lo que el llama capitalismo “liberal”, en el siglo XIX, los objetos de las industrias culturales son altamente mediados en lo que significan. Es decir, la narrativa realista, como objeto ejemplar de esta producción cultural, posee una “semiosis altamente mediada” con capacidad para la evocación de la imaginación. Se puede inferir que se trata de un producto que otorga las herramientas necesarias para un ejercicio de construcción de imágenes, es decir, imaginativo. En contraste, el cine de los siglos posteriores ofrece una representación icónica menos mediada. No existe el sentido de proporcionar herramientas para la imaginación dados los avances técnicos cinematográficos, las escenas de sexo y violencia explícitas, etc. En todo caso, la imaginación (libre) en el espectador se torna decreciente debido al aumento de señalizaciones provenientes de las industrias culturales. Evidentemente, la producción de señales no se acota al cine, sino a todas las formas de publicidad y de comunicación audiovisual. Por su propia naturaleza unidireccional, a mi entender, la señalización posee un sentido y una intención originarios y originalmente imperativos.

La historia de las formas de comunicación audiovisual arranca desde la publicidad y propaganda estática, los pósteres, las revistas y las caricaturas. Posteriormente, la televisión producirá objetos culturales tan importantes como sus propios *comics* (caricaturas o dibujos animados). Como señalan Margulis y Urresti, hay un particular desarrollo desde los sesenta con el avance de los medios de comunicación en formatos audiovisuales<sup>82</sup>. Al respecto, hay que destacar la llegada de la televisión a color<sup>83</sup>. En los setenta, se profundizó este

---

<sup>81</sup> La referencia proporcionada por Lash, es la de Eco. *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana University Press, 1976, en Lash. *Op. cit.*, p. 172.

<sup>82</sup> Margulis y Urresti. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>83</sup> En noviembre de 1962, el ingeniero mexicano Guillermo González Camarena obtiene la autorización para efectuar a través de un canal abierto, ya no como experimento, sino con carácter comercial, transmisiones de televisión a colores. La primera transmisión a color en el mundo se realiza el 8 de febrero de 1963 en el Canal

desarrollo audiovisual, sobre todo en la cinematografía. Como ejemplos de esta consolidación de la cultura de la imagen podemos citar la frase común de "una imagen vale más que mil palabras", o el *slogan* publicitario del gigante industrial Toshiba: *Image is everything*.

El surgimiento de una cultura audiovisual es la expresión de la existencia de una necesidad de llenar un vacío. La saturación de nuestros dos principales sentidos significa la carencia infinita que no se llena con una sola flor. El advenimiento contemporáneo de gratificaciones inmediatas y el olvido de las gratificaciones postergadas se reflejan en el enorme predominio de la música popular frente a la música culta. O mejor aún, de la música conocida a la desconocida, pues es un hecho que el esfuerzo de encontrar un nuevo sentido implica una postergación del placer. El hedonismo ahonda en las diferentes expresiones musicales populares de la segunda mitad de siglo XX de forma cada vez más aguda. Aunque las músicas emanadas de un proceso compositivo normalmente implican una gratificación postergada, se puede observar que los tiempos de gratificación se han ido reduciendo. Esta circunstancia incluye a prácticamente toda la música comercial y popular de siglo XX. Por lo pronto, es necesario relacionar el predominio de lo audiovisual con un futuro que parece oírse y verse antes de su llegada.

### 3.1.2 *El cine de fantasía ficción y de ciencia-ficción y su música*

El futuro se ve a partir de la llegada del cine, ¿cómo se llega a esta mirada y qué clase de mirada es?. El cine es una de las expresiones culturales que, apoyadas en el desarrollo tecnológico, han pretendido alcanzar el rango de arte en la modernidad. El filósofo alemán Walter Benjamin señala que la intermediación del aparato en la forma de emplazamiento cinematográfico coloca al actor en impedimento para acomodar su actuación en relación con la recepción del público, como en el teatro. El cine se caracteriza, entonces, por la representación del actor mismo frente a un aparato, y no por la representación de un personaje frente al público. Ello propicia que el espectador asuma un papel de experto que dictamina, cómodamente, a un actor ausente. Por un lado, entonces, la actitud que se

---

5 de la Ciudad de México, con el programa Paraíso Infantil. Véase Mejía. "Historia mínima de la televisión mexicana (1928-1996)" en Sánchez de Armas (coord.) *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*. RMC/Espacio98, México, 1998.

desprende del papel de examinador es incompatible con los valores culturales que emanan de aquella otra actitud contemplativa frente al "objeto artístico". Por el otro, el artista se compenetra con el aparato bajo la forma de un *test*. El actor pasa a ocupar el papel de un accesorio en la medida en la que son sujetos prescindibles en las producciones. En cambio, nos señala Benjamin, el accesorio (artefacto) pasa a ocupar el lugar de actor, en la medida en la que siempre se le confía un papel y se le requiere para que el cine exista como tal. En ese sentido Benjamin afirma, siguiendo a Luigi Pirandello, que el cine no tiene aura, en la medida de que el aura se liga a la irrepitibilidad de un "aquí y ahora" y no a una reproducción masiva que despoja al actor y, en consecuencia, a su personaje, de su aura<sup>84</sup>. Las características del cine, como parte vigorosa de la reproducción técnica en las expresiones culturales y artísticas, adquieren importancia en este trabajo por la consideración benjaminiana de que el cine es la culminación material del dadaísmo<sup>85</sup>. Es decir, por la transmisión del carácter de atracción desde el cine a otras manifestaciones culturales como la música, no sólo en sus formas, sino en sus temáticas y modo de emplazamiento artístico.

La obra de arte en el dadaísmo adquirió una calidad táctil. El dadaísmo enfrentó a varias percepciones estéticas, particularmente la romántica, acerca del sentido de la obra de arte e hizo de ésta un proyectil. La evolución de la pintura al cine fue la evolución de la contemplación al choque en el arte visual<sup>86</sup>. La constitución, plenamente moderna, del mundo como imagen dio una primacía desproporcionada a las percepciones de nuestros sentidos más tendientes al encuadre de esta forma de pensar y de sentir: el oído y, sobre

---

<sup>84</sup> El aura para Benjamin es la irrepitibilidad de la obra de arte que es sustituida por la presencia de las reproducciones en masa conforme la posible reproducción técnica del arte. El aura en la obra de arte es "la índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición". Benjamin. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1972, pp. 22-26, 36.

<sup>85</sup> Benjamin. *Op. cit.*, pp. 34-55.

<sup>86</sup> Debo confesar que nunca he estado seguro y convencido de que el cine sea un arte. Comparto plenamente las suspicacias que plantean Georges Duhamel y Benjamin a este respecto en Benjamin. *Op. cit.*, y Duhamel. *Scènes de la vie future*, París, 1930, p. 52. Citado en Benjamin. *Op. cit.*, p. 51, 53. No viene al caso el abrir una discusión a este respecto puesto que no es el asunto principal, pero juzgo justo el esclarecer mi posición frente a tal expresión cultural. Por lo tanto, si en un momento dado me refiero al cine como arte es más atendiendo al estatuto que se le ha asignado de manera generalizada que a una convicción propia. Finalmente, el hecho de que yo no abra tal discusión aquí, por el motivo que sea, me desautoriza a tratar una cosa bajo un juicio no esclarecido.

todo, la vista<sup>87</sup>. El dominio de tales sentidos permitió materializar a la obra de arte en el sentido dadaísta. A ello hay que agregar la consideración benjaminiana de que la estructura técnica del cine permite la liberación física del choque dadaísta. El cine expresó la posibilidad de llevar a la cúspide una audiovisibilidad de carácter espectacular que logra, bajo la forma de un misil imaginario, efectos no imaginarios en el espectador. Este efecto de choque del cine corresponde, siguiendo a Benjamin, a una forma aperceptiva de recepción. Se trata de una recepción en la dispersión que hace del público un examinador distraído. En efecto, el papel de experto en el cual se ve colocado el público no le obliga a evitar tal dispersión. Precisamente, este argumento le sirve a Benjamin para señalar que mientras las masas buscan disipación, el arte reclama recogimiento. El cine, en su más íntima y propia forma de emplazamiento, es la expresión más clara de la reproducción técnica y masiva del arte. Benjamin lleva la oposición entre la actitud de recogimiento y la de distracción ante un objeto al terreno del arte, dando la versión de que la primera actitud marca el hundimiento del espectador en la obra y, la segunda, el hundimiento de la obra en la masa<sup>88</sup>.

Empero, dicho hundimiento no reduce los efectos de choque de una producción cinematográfica. De hecho, la incorporación de la tecnología en el cine es uno de los elementos que permiten a éste adquirir un auténtico carácter espectacular. Si bien el sentido

---

<sup>87</sup> Me apoyo en el planteamiento heideggeriano de la construcción de una imagen del mundo como característica de la modernidad. Al respecto, Heidegger. *Op. cit.* No es posible para mí ahora desarrollar una historia que de cuenta del vínculo entre la creación del mundo como imagen y las transformaciones sucesivas en el uso e importancia de los sentidos. Sólo puedo plantear la hipótesis de que, si bien es cierto que nuestra condición biológica favorece nuestra vinculación con las cosas de manera predominantemente audiovisual, es muy probable que no haya habido en la historia tal desproporción en la asignación de la importancia a favor de estos dos sentidos en detrimento de los otros. Hay que señalar que la primacía que se da a los sentidos que más coadyuvan a la recepción de impresiones llamativas no significa que, en el resto de los sentidos, no se ocupe una saturación de los mismos. No sólo se trata de aquella cuestión referida en el capítulo primero de que nuestra condición metafísica materialista debiera llevarnos a escuchar una música suave, es decir, exenta de percusiones violentas y reiteradas. Hoy en día, parece que no es posible percibir nada suave, pues lo suave se ha vuelto sinónimo de imperceptible y lento en un contexto que persigue lo rápido y lo más impresionante. Es el caso también de la llamada *fast food*, que satura de condimentos al sentido del gusto buscando "saber más". En este tenor surgen en el horizonte historiográfico trabajos que reivindican los sentidos más olvidados y se realizan análisis e historias al respecto. Un trabajo que no realiza una historia del gusto o del olfato, pero que reivindica el tacto frente a la vista en una interpretación particular acerca de estos sentidos que, a su vez, sustenta una cierta filosofía de la historia que va de lo visual a lo táctil se encuentra en Maffesoli. *Op. cit.*, pp. 69-72.

<sup>88</sup> Benjamin. *Op. cit.*, pp. 50-55. Benjamin es consciente de que el hundimiento de la obra en la masa no es obra del cine. Estas dicotomías no son modernas en un sentido originario. La arquitectura da testimonio de un tipo de hundimiento de la obra en la masa desde tiempos inmemoriales. Empero, la arquitectura posibilita también la otra actitud, pues el uso y la contemplación de las edificaciones son posibilidades siempre presentes representantes de lo táctil (en el uso) y lo óptico (contemplativo). Benjamin. *Op. cit.*, pp. 53-54.

del choque dadaísta ha sido modificado u olvidado por aquellos que han venido haciendo de todo objeto, artístico o no, un proyectil; el hacer de un objeto, no sólo visual, un proyectil que mediante su choque atrape la atención, se imponga a ella de manera violenta, ha sido uno de los elementos más constantes y de los fenómenos más crecientes en todos los ámbitos, incluido el de la política transformada en espectáculo público.

Así, los efectos técnicos audiovisuales cinematográficos son una de las expresiones culturales más altas y nítidas de este original sentido de espectáculo. No es posible desligar este sentido del de la ganancia generada en una actividad que, como casi todo, ha devenido en negocio. No voy a ahondar en esto, pero cabe decir que la historia del cine es también la historia de la aparición y desarrollo de la industria cinematográfica y de las maneras en que la creciente tecnología se ha ido incorporando a las producciones. Los efectos audiovisuales del cine ocupan ya, por sí solos, un punto aparte en cualquier análisis sobre de éste. En este sentido, el cine es una de las invenciones humanas más exitosas en lo que ha llamar la atención se refiere<sup>89</sup>.

El tema de las películas claramente dicta el grado de incorporación tecnológica a éstas. Entonces hay que destacar las temáticas literarias, llevadas al cine, de la ciencia-ficción y de la fantasía-ficción<sup>90</sup>. Estos géneros fueron convertidos en películas bajo la obsesión de conseguir un aspecto, el más realista posible, del resultado de las mezclas cinematográficas entre ciencia, fantasía y ficción. Una de las temáticas más socorridas, como resultado de estas mezclas, fue la que tiene que ver con el universo. Desde viajes espaciales, pasando por la posibilidad de interactuar de manera compleja con formas de vida extraterrestre, hasta las aventuras espaciales de alienígenas o seres fantásticos, la temática del universo ha

---

<sup>89</sup> Por supuesto que el efecto dadaísta tuvo su propia desvirtuación -o apropiación como se prefiera- desde otras trincheras no artísticas. La imagen como proyectil no sólo existe como testimonio antecedente en la fotografía y la propia pintura, escultura y arquitectura. En áreas muy ajenas al arte este efecto fue buscado y conseguido y, conforme ha transcurrido la historia, es cada vez más perseguido y más difícil de ser alcanzado. Dos de los casos, a mi parecer más exitosos, se dieron en el ámbito publicitario y contracultural. Las portadas de la revista *Playboy* y la facha punk son claros ejemplos de cumplir eficazmente un cometido, transmitir un argumento y generar actitudes y sentires a través de una muy eficiente retórica visual. Estos ámbitos que no tienen que ver del todo con el arte en sí seguramente guardan, para algunos, ciertos elementos y grados de artísticidad en sus propias imágenes.

<sup>90</sup> Llamo cine de ciencia-ficción a aquel que hace referencia a avances tecnológicos irrealizados, pero que se antojan viables desde una perspectiva científica. Este cine hace referencia, cuando corresponde a su tópico, a escenarios en donde la vida alienígena aparece como mera posibilidad o como descubrimiento inusitado. Por otro lado, el cine de fantasía-ficción se caracterizaría por plantear tramas en donde se da por descontado que existen formas alienígenas diversas que han co-existido de una manera regular. Este cine puede incorporar elementos de desarrollo tecnológico ficticios o de magia, pero los escenarios posibles solamente son viables desde una perspectiva fantástica.

sido prolífica en asegurar el mayor número de avances técnicos en sus realizaciones cinematográficas<sup>91</sup>.

La guerra fría fue un acicate para el desarrollo tecnológico espacial. En los años posteriores a la llegada del hombre a la luna, es decir la década de los setenta, los avances técnicos espaciales fueron especialmente notables y promisorios. No lo suficiente para que se supiera que, por rápido que fuera tal avance, no alcanzaría el tiempo de una vida humana para satisfacer ilusiones y fantasías plasmadas en la ciencia ficción. Esta tensión de admiración, esperanza y lejanía generó una especie de enamoramiento e ilusión. La expresión cultural de esta circunstancia la dieron las producciones cinematográficas. Desde el cine, particularmente el "más comercial", se fue gestando una idea de futuro tendiente a las temáticas de orden del universo y la vida extraterrestre<sup>92</sup>. El futuro quedó pues subsumido, en términos de imaginario social, a la aspiración humana de los viajes espaciales y al deseo de saber que no estamos solos en el universo. Finalmente, mientras no se desarrollen los viajes espaciales, Hollywood fue y sigue siendo el único acceso a las estrellas. Por supuesto, en los términos que privilegian lo visual y, además, de un modo no sólo realista, sino espectacular.

Existe una imbricación muy particular entre los nuevos efectos auditivos de la música cinematográfica, la música popular y el cine de estos años. Particularmente importante resultó la película, muestra del cine de fantasía-ficción, *La Guerra de las Galaxias* dirigida por George Lucas en 1977. Su éxito arrollador motivó a Lucas a escribir el guión de dos películas más como continuación de la primera: *El Imperio Contraataca* en 1980 y *El*

---

<sup>91</sup> La evolución de los efectos cinematográficos especiales, ha cobrado tal fuerza que se ha dado el caso invertido de que la propia ciencia, particularmente la biología, la física, la geografía o la historia, han recurrido a efectos cinematográficos para recrear ambientes, estudiar ecosistemas o especies particulares, reconstruir acontecimientos o ejemplificar visualmente teorías. Tal es el caso de las películas *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*) de 1993 y su continuación *Parque Jurásico: El Mundo Perdido* (*The Lost World: Jurassic Park*) de 1997, dirigidas por Steven Spielberg, que tuvieron una influencia decisiva en documentales científicos sobre los dinosaurios, como la serie documental *Paseando con Dinosaurios*, producida por Tim Haines y Jasper James en 1999, transmitida originalmente por Discovery Channel y re-transmitida en México por Canal 11 en 2000.

<sup>92</sup> Si bien hubo diversas realizaciones previas a la llegada del hombre a la Luna, hay que destacar la película *2001: Odisea del espacio* dirigida por Stanley Kubrick en 1968. Esta película logró incorporar efectos visuales nunca antes vistos en el género de la ciencia-ficción. Fue un antecedente fundamental para el cine de argumentos del espacio o tecnológicos en las dos décadas posteriores. Por otro lado, es un ejemplo de la influencia del cine en la literatura, pues a partir de este rodaje el escritor y físico británico Arthur C. Clarke, quien colaboró con Kubrick en el guión de la película, escribió su libro *Una odisea espacial 2001*.



*regreso del Jedi* en 1983<sup>93</sup>. Una película que reforzó la temática alienígena, desde la perspectiva de la ciencia ficción de 1977, fue la de *Encuentros Cercanos del Tercer Tipo* dirigida por Steven Spielberg. De una manera singularmente específica, el tema musical principal de la película *La Guerra de las Galaxias* (“Rebel Blockade Runner”) y los temas musicales “Marcha Imperial” (“Tema de Darth Vader”) de *El Imperio Contraataca* y “Wild Signal” de *Encuentros Cercanos del Tercer Tipo*, coadyuvaron de manera importante a impregnar a la música de esta visión del futuro. Por un lado, hubo adaptaciones exitosas y conocidas en un género que oscila claramente entre lo que llamé anteriormente "música instrumental" y la música disco<sup>94</sup>. Esta música se realizó, sobre del género musical disco, a partir de la consideración de que este género era de vanguardia (música “moderna”) y de aceptación generalizada. Las industrias culturales reconocían el futuro en esta música, pero además lo difundían. Por lo tanto, su identificación fue tendiente a reforzar, y no a romper, con la música popular predominante de entonces, la música disco. Este es un factor que muestra la imbricación entre cine y música en relación con la visión de que en el espacio estaba el futuro. Por otro lado, la serie de efectos auditivos que colocaban imágenes de las propias películas en la mente del escucha, emanados de este contexto cultural, motivaban a identificar estos sonidos con "el futuro". Un futuro que ya estaba planteado en ciertos términos y reflejado en estas películas y en otros elementos culturales del contexto histórico. De tal modo, es posible apreciar una concepción de futuro compartida y tendiente a la ficción y a la fantasía en el ámbito estelar.

El cine tuvo además una influencia importante en el diseño de las discotecas. La discoteca neoyorquina Xenon tenía un espectáculo luminoso llamado “*MotherShip*”, la cual era una plataforma luminosa en forma de nave espacial, según el imaginario de esa década, la cual descendía hasta la pista de baile en una explosión de destellos de láser y

---

<sup>93</sup> Su presencia en el imaginario social y la cultura ha sido tan fuerte que Lucas decidió escribir y dirigir otras tres películas más posteriormente: *La Amenaza Fantasma* (*Star Wars: Episode I-The Phantom Menace*) en 1999, *El Ataque de los Clones* (*Star Wars: Episode II-Attack of the Clones*) en 2002 y *La Venganza de los Sith* (*Star Wars: Episode III-Revenge of the Sith*) en 2005.

<sup>94</sup> El compositor de las tres piezas musicales fue el estadounidense John Williams. La adaptación e interpretación de la primera y la tercera la hizo el estadounidense Meco, y de la segunda el ruso Boris Midney. La mayor parte de las clasificaciones comerciales y simpatizantes consideran tales adaptaciones como música disco.

neón<sup>95</sup>. Este espectáculo que muestra la gran culminación dadaísta en el abrazo entre la música y el cine, entre el arte, la fantasía y la ciencia, fue diseñado por Douglas Trumbull, en esos años un importante creador de efectos especiales en la industria cinematográfica de Hollywood, el cual trabajó en la película *Encuentros Cercanos del Tercer Tipo*<sup>96</sup>. Todos estos elementos en conjunto determinaban, en buena medida, la orientación compositiva de la música hacia historias de un futuro cósmico. En muy buena medida, este imaginario social fijó la dirección de la evolución de la música disco hacia el nrg.

No es exagerado señalar, además, que también la música popular no cinematográfica colaboró en reforzar esta visión del futuro en la medida en que, por una parte, la música disco fue apropiándose e incluyendo estos efectos auditivos en las piezas musicales y, por otro lado, procuró mostrar en las portadas de sus producciones discográficas representaciones e imágenes tendientes a mostrar un super-desarrollo tecnológico y una vinculación a lo cósmico<sup>97</sup>.



Imagen 2. Portada del álbum *Munich Machine* de 1977, realizada por el dibujante japonés Shusei Nagaoka.

En otras ocasiones, las portadas vincularon lo cósmico al sexo, a ciertos estereotipos de imagen y al *glamour* con un sentido lúdico. Este nexos combina las funciones sociales

---

<sup>95</sup> Tal influencia se haría patente en los LS nrg mexicanos, pues el LS Polymarchs tendría un espectáculo parecido al que denominaría “Nave luminosa”. Por otra parte, la discoteca Xenon tuvo una vigencia importante aun en el período nrg, pues apareció en videos como el de *U.S.S.R.* de Eddy Huntington.

<sup>96</sup> Blackford. *Op. cit.*, p. 13. Referencia en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 260.

<sup>97</sup> Sólo por mencionar algunos ejemplos, además de las Imágenes 2 y 3, están los álbumes *Bombers* (1978) y *Bombers 2* (1979) del grupo Bombers.

básicas atribuibles a este género musical. Este vínculo ha permanecido vigente en el nrg y en músicas posteriores.



Imagen 3. Portada del álbum *Battlestar Galactica* de 1978, ilustrada por el dibujante Winston Taylor. La mayor parte de las piezas musicales de este álbum, son adaptaciones realizadas por el italiano Giorgio Moroder y por Harold Faltermeyer al género disco, a partir de la música original de orquesta de la serie de televisión estadounidense *Battlestar Galactica*.

La visión de un futuro cósmico se vio fortalecida por los avances en la electrónica que, sin compararse a los avances de principios de los ochenta, eran la base científica para las fantasías del espacio que se presentaban como algo atractivo y, además, factibles de ser incorporadas como parte del imaginario social de los setenta.

Esta concepción fue particularmente clara en la segunda parte de esta década, e influyó tremendamente en los procesos de composición de la música disco hacia fines de los setenta. Pues el futuro no sólo se pudo ver, sino también oír. Este es un elemento sustancial para entender la tendencia que siguió esta música que la convirtió, finalmente, en nrg.

### 3.1.3 *El desarrollo de la electrónica*

En el terreno de la electrónica hubo una serie de avances importantes que propiciaron la ilusión de que el futuro espacial, que recogía el imaginario social de aquellos años, estaba a la mano.

El desarrollo de la tecnología espacial asentaba un cierto cimiento científico sólido para la ficción cinematográfica que soñaba, para bien o para mal, con un mundo computarizado y de viajes interestelares.

Además, el desarrollo de los efectos cinematográficos fue notable. Puede afirmarse que, sin lugar a dudas, es a partir de esta década que se da inicio a un desarrollo vertiginoso en esta materia. Sin embargo, hubo otros elementos que coadyuvaron a la construcción del imaginario. Elementos de vida cotidiana que tenían que ver, sobre todo, con los modos de apropiación y construcción del “tiempo libre”. Se trataba de diferentes artefactos que se iban incorporando a la vida cotidiana de los niños y los adolescentes de un modo familiar.

Uno de estos elementos fue la llegada de los juegos de video. Los juegos de video, surgidos en la década de los setenta, tuvieron un desarrollo sumamente rápido a inicios de los ochenta a partir del surgimiento de sus antecedentes en juegos electrónicos no analógicos. Estos primeros juegos de video encuentran a sus antecesores en dichos pequeños juegos portátiles electrónicos. La industria estadounidense Mattel Electronics, durante la década de los setenta, fue pionera en este campo y no faltó, por supuesto, el aparato portátil referido a guerras en el espacio.

Posteriormente, aparecería la posibilidad de tener aparatos no tan pequeños para conectarlos a la televisión, accesibles en México sólo a aquellos que tuvieran modo de traerlos de los Estados Unidos. El primer juego analógico fue desarrollado por la industria estadounidense Atari en 1972. Atari llegó a México con un juego conocido como “Poc-poc”, el cual era sumamente sencillo y no podía, técnicamente, plantear grandes complejidades como vendrían posteriormente. A partir de entonces, aparecieron locales en muchos países del mundo donde niños y adolescentes gastaban tiempo y dinero en jugar “a las maquinitas” o a las “chispas”, como se les llamó en algunas partes de México. En esta fase, estos juegos no eran a colores y sólo podían utilizar tonalidades de un mismo color. Eso no impidió el desarrollo de juegos referidos a naves espaciales.

Los juegos de video se hicieron más complejos y sus implicaciones también. Estos nuevos juegos multicolores, luminosos y con efectos auditivos más desarrollados, no tenían un carácter de fácil accesibilidad, al menos en el mercado mexicano, por lo que solamente las grandes plazas comerciales podían contar con locales de este tipo que simulaban una pequeña sala de juego de Las Vegas. De hecho, los propios nombres de los locales que albergaban estos juegos los ubicaban dentro de una cultura de casinos. Tal fue el caso de Montecarlo y Pennyland, ubicados en Plaza Satélite, al norte de la Ciudad de México.

Como había sido hasta ese momento, no faltaban los que giraban en torno a historias de batallas espaciales<sup>98</sup>.

Los últimos años de la década de los setenta y el primer lustro de la década de los ochenta quedó impregnada en la memoria de muchos niños y adolescentes, no sólo de sectores medios o medios altos, de una audiovisualidad de carácter espectacular y tendiente a temáticas espaciales en los video juegos<sup>99</sup>. Los video juegos se constituyeron como un quiebre en la historia de la infancia en el mundo, como la coyuntura que puso un punto de referencia para algunos procesos de homogeneización e identificación generalizados. Además, estos juegos liquidarían el tiempo dedicado a otros más tradicionales y terminarían convirtiéndose en una industria de la entretenimiento adulta, puesto que muchos de estos niños, al crecer, jamás los abandonaron<sup>100</sup>. La influencia de los video-juegos se materializó en revistas y programas de televisión especializados, el desarrollo y la expansión de exhibiciones y competencias e, incluso, en películas y obras de teatro centradas en esta temática<sup>101</sup>.

---

<sup>98</sup> Sólo por mencionar algunos tenemos a *Asteroids Deluxe* (Atari, 1980), *Astroinvader* (Stern Electronics, 1980), *Galaga* (Namco, en sus versiones 1981 y 1984), *Galaxian* (Namco), *Gyruss* (Konami, 1983), *Nemesis* (Konami, 1985) y *Vs. Gradius* (Konami, 1986).

<sup>99</sup> Los juegos eran cada vez más complejos y variados, con la posibilidad portarlo en un reloj de pulso o de jugarlo realizando una conexión en la televisión. Además, económicamente, más accesibles para todos. Las marcas Nintendo y Sega serían pioneras en el campo de realizar juegos con finalidad, los que uno puede concluir, y no con puntaje, los que no terminan nunca pues sólo se acumulan puntos o se pierde. Los juegos de Nintendo y Sega poseían una creciente complejidad tecnológica. Hacia finales de la década de los ochenta, los juegos con temáticas espaciales declinarían y los que ocuparían un espacio cada vez mayor serían los referidos a peleas callejeras, algunas con grados de realismo y violencia extremos. Tanto, que en algunos países se han prohibido varios de estos juegos.

<sup>100</sup> Por supuesto que el abandono de juegos tradicionales arranca desde la expansión de la televisión, pero los video-juegos también ocupan un lugar central en este proceso al radicalizar esta extinción cultural.

<sup>101</sup> Sólo por mencionar algún ejemplo por rubro en México, se puede señalar a la revista *Club Nintendo* de Editorial Televisa, la cual cumplió en 2004 trece años de existencia. Acerca de los programas de televisión, está la serie *Cybernet* transmitida por el Canal 11 en México. Sobre los concursos, tenemos los promocionados por la empresa estadounidense productora de video-juegos Midway en diversas partes del mundo, incluido México. Y, en relación a las exhibiciones, podemos citar el *Electronic Game Show 2004* realizado en el World Trade Center (WTC) de la Ciudad de México en 2004. En referencia a su influencia en otras áreas del arte como el teatro y el cine, pueden señalarse la obra de teatro, escrita y dirigida por el mexicano Juan Ríos Cantú, *Generación Atari*, presentada en el Teatro Jorge Negrete de la Ciudad de México y en otros del interior durante el 2004, además del Foro Shakespeare de la Ciudad de México en 2005; y la película *Tron* de 1982 dirigida por Steven Lisberger, la cual es importante por la manera estetizante en que se manejan efectos audiovisuales analógicos. Esta estetización de lo analógico se hará patente en los primeros productos de una industria posterior, la industria de los videos musicales. En México, Televisa transmitió la canción *Estoy emocionada* de las Pointer Sisters, en forma de video, ocupando escenas de la película *Tron*.

En relación con el nrg, los video-juegos poseerían influjo en la propia música, desde los títulos de las piezas musicales hasta los timbres empleados en ella<sup>102</sup>. En tiempos mucho más recientes, una variante de juego electrónico se constituiría como una raíz y una vertiente del parapara japonés, una músicaailable en la que se observa una significativa presencia del nrg y puedo sostener, incluso, algunas de sus piezas musicales son en realidad nrg.

La electrónica también coadyuvó al florecimiento de otra industria del arte musical, la industria de los videos. Aparecidos en 1976-77 bajo la forma comercial que hoy predomina, el significado del video en la historia de la música popular resulta muy significativo<sup>103</sup>. Con un proceso de comercialización prácticamente total, la música popular pudo encontrar nuevos caminos de expresión, difusión y ventas a través de la creación de videos musicales. Hay que señalar que todos los géneros de música popular en el mundo, o al menos una inmensa mayoría, se han apoyado de una u otra forma en la industria del video. Sin embargo, siendo hegemónica la música disco durante estos años, el video quedó fuertemente asociado a ella y, posteriormente, al nrg hasta por lo menos mediados de los ochenta<sup>104</sup>.

No es posible desarrollar aquí un análisis completo del video como industria, como expresión cultural, como materia de un posible nuevo arte y menos aun corresponde tratar de realizar una semiótica, que nunca se sabe que tan ajustada está a la realidad o si realmente posee algún sentido que trascienda el sentido común, de algún o algunos videos de música disco. Estos son ángulos que plantea el video como un objeto histórico en toda su complejidad. Queda claro que el video es la síntesis cultural del predominio audiovisual de la época moderna sobre de los demás sentidos.

En términos políticos y sociales, el video ha sido criticado como una práctica alienante más venida desde las industrias culturales capitalistas. Sin embargo, como fue con el caso de las tornamesas y mezcladoras, el abaratamiento del video ha sido visto como una posible

---

<sup>102</sup> Un ejemplo está en la pieza musical nrg *Video Games* de Alien.

<sup>103</sup> Nacimiento del video fechado por Gaytán. "Notas sobre el movimiento juvenil en México: Institucionalidad y marginalidad" en *Revista A* Vol. VI No. 16. Sep-Dic, México, UAM-A, 1985, p. 83.

<sup>104</sup> La importancia e influencia del video también se reflejó en los títulos de las piezas musicales. Hay que reparar cuidadosamente en esta situación para aprehender correctamente el sentido de la escucha. Un ejemplo en la música nrg está en el título del tema musical "Bailando en el Video" ("Living On Video"), del grupo canadiense Trans-X. Por cierto, el nombre de este grupo todavía recibe la influencia de liberación sexual desde la música disco, pues es un juego sintáctico de contracción de la palabra inglesa *transexual*.

fueron fuente de liberación en la medida en que cualquiera puede realizar su video determinando sus formas y contenidos. Como siempre, es el uso, disposición y sentido que se le da a las cosas y no las cosas en sí mismas las que determinan los rumbos de la historia y lo que debiera determinar el fundamento de la crítica. Lo que es claro es que, de la misma manera que en la vida cotidiana un acervo discográfico y bibliográfico son parte del capital cultural de una familia o un individuo, el video ha quedado incorporado en este patrimonio cultural no sólo en sus formas macro-institucionales.

Existe un elemento más del desarrollo electrónico que participó en la configuración de este imaginario social que equiparó un super-desarrollo tecnológico como si fuera el futuro a la vuelta de la esquina. Se trató de los avances en las modalidades de recepción musical. Durante la década del setenta, ya era posible emplazar un sonido cuadrafónico y realizar grabaciones que no fueran interferidas por el ambiente exterior. Aparatos estereofónicos que contaban con un contador numérico para las cintas con la posibilidad de mejorar la precisión en las grabaciones fueron los antecedentes del desarrollo rápido, a inicios de los ochenta, de mejores tecnologías en materia acústica. Cintas de nuevos y distintos materiales (dióxido de cromo y las llamadas de “metal”), el sonido basado en el sistema *dolby* de absorción de ruidos, la posibilidad de grabar de cinta a cinta y en modalidad rápida, la masificación en el uso de los ecualizadores y sistemas de grabación que permitían mejorar la calidad de la grabación original o adaptarla a las preferencias personales de los distintos canales acústicos, la representación luminosa y brillante de las gráficas de sonido descompuestas por el ecualizador, la inclusión de *twiters* y amplificadores que enfatizaban tonos graves y agudos sin distorsión en las grabadoras o los aparatos de sonido caseros, la reducción de tamaño de los componentes y su separación física, el desarrollo de las tecnologías del *walkman* y de los reproductores de sonido para automóviles, el surgimiento de cintas con diferentes duraciones a la tradicional de una hora y muchos otros avances más, hacían posible una serie de prácticas musicales de recepción y escucha que iban generando nuevos “problemas” e ideas incidentes en la tecnología y en la concepción de un futuro ligado al progreso tecnológico. Todas estas mejoras técnicas han estado guiadas, hasta la fecha, por la noción adoptada y difundida por las empresas multinacionales del aura benjaminiana. La conservación de un aura, en la que el aparato transmisor no desvíe la autenticidad del momento vivido del emplazamiento artístico musical, sigue siendo la punta

de lanza comercial en las campañas publicitarias. Escuchar como si uno estuviera allí mismo, ha sido y sigue siendo la idea clave con la que creen que pueden sostener y mejorar sus ventas las multinacionales de la industria electrónica.

Todos estos canales luminosos y sonoros, altamente tecnologizados y llevados a la vida diaria, coadyuvaron a la expansión del imaginario social que era propio de la música disco y luego del nrg. Estos canales no son un mero fruto de un desarrollo tecnológico interno de carácter independiente. Son producto de fijaciones culturales e intereses económicos que orientan dicho desarrollo sobre la base de imaginarios sociales en donde interviene el propio grado de avance técnico y la vinculación e influencia recíproca de todos los elementos históricos que intervienen, con toda su carga de historicidad, en un dado momento. Es decir, se trata de la expansión de ciertos imaginarios compartidos que dieron sentido, entre otras cosas, a ciertas “historias” musicales exteriorizadas en baile e imágenes coloridas y sonoras pero, sobre todo, que sirvieron de plataforma de orientación a la evolución musical interna de la música disco hacia el nrg.

### *3.2 La influencia de la disco en los modos de reproducción técnica, composición, ejecución y escucha de la música: anunciando la llegada del high energy*

La evolución desde la música disco hacia el nrg contó, hasta cierto punto, con un entorno favorable para su recepción. Sin embargo, la transición de uno a otro género musical muestra, quizá nunca antes de modo tan nítido, la manera en que ciertas prácticas musicales fueron incidentes en la tecnología. Es decir, señalan que no solamente la industria tiene incidencia sobre la ejecución, composición o escucha musicales, sino que puede ser al revés.

Las industrias culturales han tenido peso en los procesos más íntimos de la creación musical. Durante buena parte de la década de los setenta definieron que el tiempo ideal para una canción de música popular comercial debía durar tres minutos. Por otro lado, pensar fuera de la tradición musical no era fácil y, en este sentido, se esperaba que el tema musical girara en torno a sí mismo. Esta carga de exigencias todavía afectó a buena parte de la música disco, e incluso del nrg. Sin embargo, la práctica de la ejecución musical propia de las discotecas modificaría esta situación.



El “disco sencillo”, expresión originalmente usada por las compañías discográficas que correspondía al disco con formato de doce pulgadas y que apareció hacia el final de la década de los setenta, fue un producto que surgió de las discotecas. Específicamente, de las prácticas musicales creadas por los DJ’s. A partir de la edición de cintas, usada por los DJ’s, se alargaba la duración de los temas más exitosos en la pista de baile y se jugaba con los diversos elementos contenidos en una pieza musical<sup>105</sup>. Se trataba de las primeras mezclas, luego de las tecnologías de estudio usadas por los DJ’s jamaquinos de *reggae*, que alteraban de modo sustancial a las formas de ejecución musical tradicionales y que plantearon el problema tecnológico de cómo poder ser realizadas más fácilmente y mejor por los DJ’s de música disco. La respuesta vino de un disco de plástico blando de mayor tamaño. Las platinas de plástico blando permitieron el desarrollo de una tecnología subordinada a la nueva forma artística que se concretaba en la mezcla. Sin embargo, los temas ampliados requerían de un tamaño de disco mayor y no sólo de diferente material. Compactar la información en un disco del mismo tamaño que el utilizado para las canciones de tres minutos implicaba adelgazar los surcos y acercarlos. Esto, a su vez, propiciaría ciertas dificultades acústicas en relación con el efecto piezoelectrico y los continuos saltos de la aguja<sup>106</sup>.

El imperativo sobre la industria discográfica desde los nuevos “ejecutantes” musicales re-orientaba la tecnología de la producción y la industria trabajaba para el DJ de una discoteca, no sólo para el público oyente<sup>107</sup>. De tal modo, se amplió el viejo formato de

---

<sup>105</sup> Encontramos mezclas en otras expresiones musicales, en la Jamaica de la década de los setenta, en donde los *sound systems* manejados por los DJ’s se hicieron indispensables para los bailes y las fiestas dada la escasez de bandas por la precaria economía isleña. Los DJ’s jamaquinos de *reggae* ocupaban los llamados “platos” (ciertos tipos de discos) realizados especialmente para ellos con los que podían realizar “*dubs*” (mezclas) a partir de silencios, modificaciones en los sonidos de salida a través del ecualizador y efectos añadidos contenidos en acetatos realizados expresamente para los DJ’s. Sobre el uso de tecnologías en la música jamaquina, véase Trujillo. *Op. cit.*, p. 67 y Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 257. Evidentemente, el sentido de la escucha musical es diferente en la disco y en el *reggae*. Diversas fuentes (entre otras, véase Discoguy, *Op. cit.*) reconocen que fue Tom Moulton, apoyado por José Rodríguez, quien llevó a cabo la primer mezcla en la música disco. Collin y Godfrey señalan que la versión ampliada de “Ten Per Cent” interpretada por Double Exposure, creada por el DJ Walter Gibbons para Salsoul Records, fue la primera mezcla que salió al mercado. Al respecto, Collin y Godfrey. *Estado Alterado: la historia de la cultura del éxtasis y del acid house*. Barcelona, Alba, 2002, p. 13.

<sup>106</sup> El efecto piezoelectrico es el que realiza la aguja de un tocadiscos para convertir los impulsos eléctricos en sonido.

<sup>107</sup> Diversos DJ’s encumbraron a sus respectivas discotecas. Esto permitió la mitificación de algunos de ellos, pues su trabajo y experiencias técnicas tenían una recepción pública constante. En el caso de los LS nrg mexicanos, en sus inicios, los DJ’s fueron sumamente estables, pero su nombre quedó generalmente subordinado al del LS.

siete pulgadas al de doce, ampliando los surcos para adaptar mezclas disco con una mucho mejor amplitud y una reproducción mejorada sobre el efecto piezoelectrico referido a las bajas frecuencias.

Como ya he señalado, los tonos graves y sub-graves fueron importantes en la música disco, por lo que éstos podrían lograrse desde el principio a través del disco sin necesidad de acentuarlos tanto, por otros medios, en las discotecas. Como señalan Gilbert y Pearson, las “cualidades de reproducción del nuevo formato estaban en sintonía con las exigencias de la música registrada y, a su vez, proporcionaban a dicha música el espacio vital en el que desarrollarse desde el punto de vista sónico, para extenderse en mayor medida en los tramos más bajos del espectro de frecuencias, una ocasión que aprovecharon sin tardar las formas de *dance* que siguieron al *disco*, con objeto de crear y utilizar sonidos graves y subgraves cada vez más intensos y fuertes.”<sup>108</sup> Una de las formas musicales a la que aluden Gilbert y Pearson, la más importante, era el nrg.

Por otra parte, el desarrollo tecnológico, a través del uso de sintetizadores principalmente, consiguió nuevos timbres. No puede soslayarse el señalamiento de Rice a este respecto, en cuanto a los efectos del timbre en la definición estilística<sup>109</sup>. Indudablemente, existió una influencia del sonido en sí en la construcción histórica del estilo. Esto también fue particularmente notorio en el nrg. La influencia del sonido en sí mismo tuvo una interacción recíproca con los aspectos sociales para incidir en la composición y la ejecución musical de la música disco y, posteriormente, del nrg.

Hubo algunos otros elementos tecnológicos que facilitaron el tránsito de una música a la otra, como el incremento de la velocidad en la métrica musical (fondos percusivos) a partir de la tecnología de las cajas de ritmos. El tiempo musical, además, podía ser acelerado vía tornamesa u otros medios.

Finalmente, el incremento de las posibilidades tecnológicas en los procesos de producción y ejecución, lo que anunciaban era la emergencia del nrg en la escena musical de los ochenta.

---

<sup>108</sup> Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 258.

<sup>109</sup> Rice. *Op. cit.*, p. 170. Indudablemente que estoy acudiendo al concepto de estilo de Bourdieu, es decir, en un sentido artístico riguroso y que tiene que ver con las redundancias estilísticas o reiteraciones técnicas que imprimen el sello personal del artista. Bourdieu. *Op. cit.*, p. 49.

## Capítulo 4. El *high energy* en México: apropiación musical e identidad social

### 1. *El high energy como género musical*

Si la aparición de la disco es una expresión musical de un momento que corresponde a un proceso de mundialización en la historia de la cultura, su transformación en nrg posee un carácter inequívocamente mundial. La expansión y recepción de la música disco en diferentes partes del mundo hizo posible, como se pudo ver, la aparición de música disco no estadounidense. También se crearon músicas con tecnologías electrónicas. Alguna de esta música, como la creada por el grupo alemán Kraftwerk, se reveló como muy influyente en todo el mundo, incluidos los EU<sup>1</sup>. Particularmente receptivos resultaron en San Francisco músicos y cantantes como los estadounidenses Patrick Cowley o Sylvester, quienes crearán un nrg a partir de tales influencias y el propio desenvolvimiento disco. El desarrollo de un proceso de gestación musical mundializado es un sello que define al proceso de transición desde la disco hacia el nrg. La difusión y recepción de dicha música, en prácticamente todas las regiones del planeta, no sólo fue casi inmediata, sino que propició una producción simultánea en diversos países del orbe y modos específicos de apropiación.

Al interior del nrg, se han nombrado algunas tendencias o subgéneros más o menos reconocibles<sup>2</sup>. Se trata del italo disco, el *sleazy*, el espacial (*space*), el *eurobeat* (euro), etc. A pesar de que existen ciertos elementos de carácter estilístico que pueden llevarnos a reconocer ciertas tendencias dentro del género, no puede dejarse de lado la influencia de las industrias culturales o de personajes del ambiente ligado a éstas en esta categorización, así

---

<sup>1</sup> Kraftwerk es una referencia indiscutible como influencia musical en la disco, el nrg, músicas posteriores e, incluso, el *break dance*. Kraftwerk creó en 1983 una de las piezas de *break* más importantes y conocidas, “Tour De France”, la cual fue conocida en México como “el baile de la escoba”, debido a la escena donde es utilizada en la película *Breakin’*, dirigida por Joel Silberg, de 1984.

<sup>2</sup> Utilizo la categoría de subgénero del mismo modo que Trujillo plantea la categoría de modalidad. Véase Trujillo. *Op. cit.*, p. 5.

como de las propias audiencias de cada país y/o cultura en donde fue apropiado<sup>3</sup>. Por lo tanto, no se trata de categorías tan firmemente establecidas que posean un carácter de indiscutible.

Desde su aparición, el nrg ha recibido diferentes denominaciones desde diversos puntos de vista mejor o peor fundados. Fue conocido como “spaghetti” en Italia y, en algunos otros países, como “eurodisco”, etc. Es indudable que, en la proliferación de estos términos, ha incidido la industria cultural con ánimos de lucro y los propios artistas o productores que buscan un afán de lucimiento por generar una música o por definirla.

En México, en el país, se le llamó *dance music* o “músicaailable”, aunque en Guadalajara también se le mencionó como “música espacial”. Ello debido a la fuerte presencia del imaginario social tendiente a la cuestión de la tecnología de viajes cósmicos, y materializada en los juegos de video, el cine y los avances de la electrónica que mencioné en el capítulo anterior<sup>4</sup>. Otros términos usados en México fueron el de “música galáctica” o “música de colores”. Los contextos locales también determinan clasificaciones sociales al interior del género. Por ejemplo, en la Ciudad de México se ha usado, sobre todo después de mediados de los noventa, el término “comercial” para denotar una especie de subgénero que correspondería a los temas consagrados y referentes de esta música -por lo menos muy conocidos- que coinciden con la producción de los años ochenta<sup>5</sup>. Algunos DJ’s o simpatizantes también han empleado la palabra “clásico” para referirse a estos temas.

En términos generales, desde su aparición hasta principios de los noventa, decir *dance music* era sinónimo de decir nrg, al menos en México. Ello obedece a su fundamental carácter de músicaailable. De hecho, los procesos compositivos, incluida su estructura susceptible de ser mezclada, obedecen a una inequívoca orientación hacia el baile. Más

---

<sup>3</sup> En relación a la influencia de las industrias culturales se puede tomar como caso al italo disco. Según Juan Atkins, en 1983 la compañía de producción discográfica alemana de Bernhard Mikulski publicó un álbum doble llamado *Best of Italo Disco* (Lo Mejor del Italo Disco). Atkins afirma que ellos inventaron esta palabra compuesta. Atkins. “Italo Disco and House” en Geerinck. (comp.) *Jahsonic.com, a vocabulary of culture* (Tema, género y categorías: Music-A history of music-A history of disco music-Italo disco) [artículo en línea]. J. Geerinck. [Fecha de consulta: 20 de marzo de 2005] <<http://www.jahsonic.com/ItaloDisco.html>>. Con esta palabra denotaron una música proveniente de Italia que, a la postre, mostró ciertas redundancias. A pesar de tales redundancias, que de alguna manera no frivolan del todo a este término en particular, no es fácil aceptar acriticamente las diversas tendencias que son señaladas como subgéneros del nrg. Apegado a los elementos que componen a un género musical, no pienso ahondar en esta discusión.

<sup>4</sup> Para algunos, existe el subgénero del espacial (*space*) dentro del nrg, en el cual se observan timbres, títulos, nombres de los intérpretes y recursos acústicos fuertemente vinculados a este imaginario.

<sup>5</sup> Como en el caso jalisciense, se trata de ejemplos de la influencia social proveniente de las audiencias locales para la categorización musical, que no necesariamente son correctas aunque sean socialmente usadas.

adelante, comenzó a utilizarse el término *dance* para referirse a una música posterior al nrg, con claras influencias de éste. Algunos de estos nuevos temas *dance* poseen todos los elementos para ser considerados nrg. Sin embargo, por razones que se verán con más amplitud en el último capítulo, han sido llamados simplemente *dance*, sin intención de hacer referencia alguna al nrg.

El término *dance* también ha sido utilizado por algunos teóricos para aglutinar a toda la música creada a través de métodos electrónicos y/o analógicos a partir de la música disco<sup>6</sup>. Este uso no es muy diferente del que se le da en los países ricos de Europa, Oceanía y Norteamérica.

En México, para referirse al conjunto de músicas producidas por nuevas tecnologías se usa comúnmente el término de “música electrónica” y no el de *dance*<sup>7</sup>. Esta utilización traslada el punto de definición del criterio de uso social al del modo de producción. Sin lugar a dudas, parece más preciso que el término usado por algunos teóricos anglosajones. Los criterios de producción-composición musical pueden brindar más claridad, en este caso, que el de un uso social (el baile), que es más general y también presente en otras músicas. De hecho, si se tradujera el término, entonces sería francamente inútil. Existe una superioridad de la tradición latinoamericana dancística frente a tradiciones musicales provenientes de otras latitudes culturales occidentales. Decir en Latinoamérica “*dance music*” (“música bailable”), es referirse prácticamente a toda nuestra música. En cambio, la noción del “hombre de calle” en América Latina, al menos en México, que prefiere hablar de “música electrónica”, coloca el punto justo de distinción ateniéndose al criterio de producción-composición.

En el proceso transitorio desde la música disco al nrg, como en todo proceso de transición histórico, las delimitaciones entre un antes y un después no parecen ser siempre tan claras. Las piezas musicales de 1980 pero, sobre todo de 1981, corresponden a este período transitorio, aunque algunas posean más cercanía a alguno de los dos géneros o no puedan definirse claramente en ningún sentido. En cierto modo, hubo música disco con

---

<sup>6</sup> Es el caso de Gilbert y Pearson. *Op. cit.*

<sup>7</sup> La noción de “música electrónica” también denota en México un tipo de música posterior al nrg, diferente a la música *dance*, y que también tendría sus antecedentes en él. En realidad, este sentido es ambiguo y guarda la profusión musical que vino después del nrg, pero no deja de prestarse a confusión.

claros sonidos nrg y música nrg con nítidas reminiscencias disco<sup>8</sup>. En 1981 no sólo existen estas “piezas de transición”, también es posible observar temas bien definidos en uno u otro sentido<sup>9</sup>.

Por otro lado, algunas personalidades de la música disco también tuvieron participación en el nrg. En el caso de los intérpretes, podemos citar a la cantante estadounidense Jessica Williams, al dueto canadiense Lime e, incluso, a la estrella disco Donna Summer<sup>10</sup>. Empero, y a pesar de estas notables excepciones, lo que la realidad dice es que la mayoría de las personas ligadas al desarrollo del nrg, particularmente productores, compositores, intérpretes y DJ's, no provenían de la música disco.

Aunque claramente existen piezas musicales nrg desde 1981, en 1982 se vuelve un género predominante al constituirse un repertorio amplio y consolidado. Por ejemplo, en la composición e interpretación de los artistas estadounidenses Cowley, Bobby Orlando (Bobby 'O') o Divine, aunque no son los únicos<sup>11</sup>.

En 1983, la película *Flashdance* dirigida por Adrian Lyne -y cuyo tema principal fue la canción “Qué Sentimiento”, interpretada por la estadounidense Irene Cara- se erigió como el referente cinematográfico musical más importante del nrg<sup>12</sup>. Al menos en México, así fueron tomados la película, su música y su baile<sup>13</sup>. A diferencia de la música disco y del

---

<sup>8</sup> Un buen ejemplo de pieza transitoria es “Nobody Stopping You” de Peter Batah y Lime de 1981. Sin embargo, es posible encontrar música disco anterior con un sonido sorprendentemente nrg, y música nrg que en la escucha parece colocarnos en la anterioridad disco. Del primer caso, es la canción “Tú tienes la fuerza” de 1978, interpretada por el grupo francés Droids, y “Tu Amor” de 1980, cantada por el dueto canadiense Lime. Del segundo caso, pueden señalarse las canciones “Brincos y Gritos” y “Presumida”, ambas de 1982 e interpretadas, respectivamente, por los cantantes estadounidenses Lisa y Frank Loverde. Incluso “París Latino” de 1983, cantada por el grupo francés Bandolero, tiene un nítido sonido disco.

<sup>9</sup> Algunas piezas musicales claramente disco de este año y sus correspondientes intérpretes son “Everybody Salsa” de Modern Romance, “Capital Tropical” de los brasileños Two Men Sound y “¡Manos Arriba!” del dueto caribeño Ottawan. Un ejemplo nítidamente nrg, de este mismo año, es “Menergy”, compuesta por Cowley.

<sup>10</sup> Jessica Williams consiguió el doble éxito con la canción disco “Reina de Tontos” y su versión nrg “Me llaman Reina de Tontos”. Lime, en su período disco, lo tuvo con “Tu Amor” y “Babe, We're Gonna Love Tonight” y, en su período nrg, con la canción “Amor Inesperado” y “Coming for your love”. Por cierto, esta última pieza no la interpretó como Lime, sino como Mitch & Melanie. Por su parte, Donna Summer incursionó en un tema que fue tocado como nrg en México, fue la canción “Ella trabaja duro por el dinero”.

<sup>11</sup> Sólo por poner un ejemplo de cada uno, puedo señalar, en cuanto a Cowley, la piezas musical “Technological World”, de Divine, la clásica canción nrg “Dispara tu tiro” y, de Bobby 'O', la también clásica de “She has a way”. Estos fueron hombres polifacéticos en el campo del arte, pues el primero y el último fueron productores, compositores e intérpretes. En cuanto al segundo, fue cantante y actor de cine.

<sup>12</sup> Por cierto, el italiano Giorgio Moroder, compositor de “Qué Sentimiento”, tuvo éxitos resonantes en la música disco, como “Love To Love You Baby”.

<sup>13</sup> Hay quien llega a plantear que la música de esta película no es nrg en términos musicales. En México, por algunas circunstancias se llegaron a tocar temas que, estando sujetos a este debate, quedaron consagrados

*break dance (break)*, un género que en México corrió paralelo en su proceso de desarrollo y recepción originaria al del nrg, no hubo producciones cinematográficas centradas en esta música<sup>14</sup>.

El nrg es un producto de la evolución de la música disco pero, además, ha tenido otras influencias musicales en su origen y desarrollo. Un género importante a este respecto ha sido el *break*. El mayor efecto del *break* sobre del nrg aconteció entre 1982 y 1985<sup>15</sup>. El *break* influyó en el baile y en los procesos de ejecución a través del DJ<sup>16</sup>. A su vez, el nrg incidió en el *break* en términos de timbres, fondos métricos y recursos acústicos, tanto en la producción musical como en la ejecución del DJ. En México, también lo afectó en el aspecto del baile<sup>17</sup>.

---

como representativos de esta música. Sólo planteo esta discusión que nos recuerda la importancia de las piezas musicales consagradas en la definición de los géneros musicales. Es decir, nos hace notar la importancia del peso social del entorno de la música frente a las puras estructuras musicales.

<sup>14</sup> Hubo una fugaz y eventual aparición de la pieza musical “De murmullo a grito”, interpretada por Bobby ‘O’ y Claudja Barry, en la película *Pesadilla en la Calle del Infierno 2*. Si hubieran habido otras intervenciones, probablemente fueron de la misma índole y no de carácter central.

<sup>15</sup> Para Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, el *hip-hop* es un tipo de música. Según Trujillo, el *hip-hop* es, en sentido estricto, una cultura. Se trataría de una cultura que englobaría expresiones músico-dancísticas (*breakdance*), visuales (*graffiti*) y músico-vocales (*rap*), entre otras. Trujillo. *Op. cit.*, pp. 174-175. Gaytán, por su parte, advierte que como cultura neoyorquina de fines de los sesenta no existe más. Por lo tanto, el *hip-hop* sería hoy un tipo de música comercial. Gaytán. *Op. cit.*, pp. 154, 203. Me parece que la mediación de Gaytán es válida, aunque pueda discutirse el término de cultura para caracterizarlo y el estatuto de música no comercial del *hip-hop* a fines de los sesenta. Comercial o no, no me parece discutible que ha perdido su sentido contracultural original. En cuanto a la posición que ocupa el *break* en este esquema es aceptable, pero creo que no sólo se trata de un baile sino de un género musical, pues para empezar, no todo el *break* fue “rapeado”. No es posible ahondar en este aspecto sin desviarme del tema, sólo puedo plantear mi posición.

<sup>16</sup> Un ejemplo en donde se percibe la influencia musical del *break* sobre el nrg, a través de la técnica DJ del *scratch* (“rasguño”), está en la canción *Happy Station*, interpretada por el dueto femenino italiano Fun Fun. Es un caso extraño en donde el video correspondiente realiza una cierta parodia del baile *break*. Esta relación es inusual entre ambas músicas, pues se estableció en un sentido contrario al del video, es decir, de cercanía. Otro tipo de influencia, del *break* sobre del nrg, es el entreveramiento de algún fragmento “rapeado” en las canciones, es decir, hablado con una particular métrica y ritmo específico usados por los negros estadounidenses. Es una especie de habla modificada a partir de la de los esclavos africanos.

<sup>17</sup> *Breakdancer* es el nombre con el que se denominó en los ochenta a los bailarines conocidos como *B-Boys* y *B-Girls* durante la década de los setenta. En términos históricos estrictos, el surgimiento de este baile se ubica en Nueva York, aunque también se desarrolló tempranamente en Los Angeles y, es un hecho, que sus practicantes originales son negros y latinos pobres. Existen diversos estilos de baile al interior del *break*. Muchos de sus pasos o parecidos existían ya previamente en otras tradiciones dancísticas, circenses, gimnásticas o de artes marciales. Algunos tuvieron una influencia real y otros no. Por ejemplo, el actor mexicano Adalberto Martínez “Resortes” muestra, en los bailes de sus películas, movimientos similares. Existió un baile parecido y previo al *break dance* conocido como el “baile de maniquí” francés, que simulaba movimientos robóticos basados en la carencia de fluidez en los movimientos del cuerpo, particularmente las articulaciones. Algunas de las rutinas gimnásticas en el caballo con arzones originaron, en el baile, el movimiento conocido como “*flare*”. La polifacética artista rusa Sofía Kalish (Sophie Tucker) inventó, en la década de los 20 en EU, un famoso movimiento conocido como “el gusano”, el cual sí fue retomado por los



Imagen 4. Estampa postal de EU (“Celebrate the Century - 1980s - Breakdancing & Hiphop”) producida después de 1978. El movimiento realizado en el dibujo por el *breakdancer* es similar al *queda de rins* de la capoeira brasileña, uno de los antecedentes fundamentales del *break dance*. Ilustración tomada de S/a. “Breakdancing” en *Wikipedia, The Free Encyclopedia* (Categoría y subcategorías: Culture/Music/Musical genres/Musical genres by region/American styles of music/Hip hop/Hip hop Dance) [artículo en línea]. Wikimedia Foundation Inc. [Fecha de consulta: 27 de febrero del 2005] <<http://en.wikipedia.org/wiki/Breakdancing>>.

Esta serie de influencias recíprocas no anuló la especificidad nrg en sus aspectos musicales y dancísticos. El nrg se erigió en México, particularmente en sus inicios y durante toda la década de los ochenta, como un género musical principal alrededor del cual giró el *break*, a modo de “género satélite”. Esta situación cambiaría posteriormente, como se verá en el siguiente capítulo.

El nrg, en sus aspectos técnico-musicales, se destacó por una profundización del uso tecnológico en sus procesos de composición y ejecución que radicalizó todavía más el carácter de la nueva relación entre arte y ciencia. Esto a través de la tecnología acústica, aunque también haciendo artística a la propia tecnología, mediante la orientación de su uso

---

bailarines de *break*. Las *katas* (“figuras”) del karate japonés también parecen recordar una rutina de este baile en varios sentidos. Evidentemente, no todos estos elementos son influyentes y, los que lo son, lo son de manera relativa. Los verdaderos antecedentes se encuentran en el kung-fu chino y en la capoeira brasileña. En buena medida, las “peleas” callejeras de baile retomaron elementos de dichos artes marciales. Tales “peleas” son bailes en donde no existe un contacto (o es mínimo) con el “oponente”, pero sí una danza orientada hacia él dentro de un círculo formado por observadores y en donde se pretende mostrar una superioridad en la capacidad del baile. Para ampliar respecto del *break dance*, véase S/a. “Breakdancing” en *Wikipedia, The Free Encyclopedia* (Categoría y subcategorías: Culture/Music/Musical genres/Musical genres by region/American styles of music/Hip hop/Hip hop Dance) [artículo en línea]. Wikimedia Foundation Inc. [Fecha de consulta: 27 de febrero del 2005] <<http://en.wikipedia.org/wiki/Breakdancing>>.



y en su estetización. En su sentido de escucha musical, el nrg devino en una identidad sociomusical nueva en México. Probablemente, la última identidad sociomusical en la historia de la música en el mundo.

### *1.1 Rupturas y continuidades técnico-musicales entre la música disco y el high energy*

#### *1.1.1 Análisis comparativo de los elementos técnico-musicales de la disco y el high energy*

La calidad de género musical del nrg obedece, históricamente, a la evolución de la música disco. Frente a esta música existen algunas similitudes, pero también rupturas que posibilitan que se hable del nrg como un género musical distinto. A continuación desglosaré sus elementos técnicos, para concluir con los aspectos que caracterizan musicalmente al nrg como género musical.

Las piezas musicales nrg han sido instrumentales o canciones con letras sencillas y tramas comunes, normalmente amorosas. Algunas de sus letras, sin embargo, poseen un lenguaje explícitamente sexual, muy probablemente debido a un contexto histórico relativamente más abierto en este sentido<sup>18</sup>.

En términos generales, pero con mayor importancia para el caso mexicano debido a la barrera idiomática, las letras han sido subordinadas a la melodía de la canción, las mezclas y los efectos acústicos. A veces, han devenido en un mero accesorio musical.

En su estructura musical, con cierta diferencia frente a la disco, la mayoría de las piezas musicales están realizadas expresamente para ser mezcladas. Esto se refleja en sus elementos técnicos musicales y en los procesos de composición, ejecución y escucha.

---

<sup>18</sup> Por ejemplo, la canción "Sex", compuesta e interpretada por el artista estadounidense Sylvester, dice: "I'll give you my hand/You'll show me what to do/You make it hard..." ("Te daré mi mano/Me mostrarás qué hacer/Tú lo pones duro..."). No debemos olvidar que la incidencia de las letras en México es menor, debido a que la mayoría de las canciones no han sido en español. Por cierto, pese a que este idioma es minoritario en las canciones nrg, la mayor producción de canciones en español es mexicana y española.

En relación con la música disco, el nrg tuvo una aceleración en el número de *beats* por minuto (118-140 bpm)<sup>19</sup>. Este fue el criterio bajo el cual, en los años ochenta, el locutor mexicano Romeo Herrera definió a esta música: “el *high energy* es la nueva denominación para toda la músicaailable que supere los 120 bpm”<sup>20</sup>. Esta definición venida desde las industrias culturales fue y es, a todas luces, insuficiente. La aceleración de los bpm no es un elemento suficiente para poder definir a un género musical.

La métrica nrg se acompañó, a diferencia de la disco de motivos rítmicos y contrapuntos más ricos y vivaces.

La importancia de la melodía en el nrg es fundamental para diferenciarla de otras músicas derivadas de éste. Gilbert y Ewan, pensando más en la música posterior al nrg creada con tecnología electrónica y analógica, caracterizan una música *dance* de la siguiente manera: “Estos discos no son ciclos musicales reales; van cambiando constantemente y pocas veces repiten secciones largas nota a nota, pero tampoco avanzan demasiado, conservan marcados elementos tanto de repetición melódica como rítmica, y en realidad no acaban nunca. Se *detienen* en cuanto el vinilo se termina, pero no llegan nunca a una conclusión final. Por supuesto, hay determinados subgéneros y piezas de música individuales que exhiben algunas de estas características más que otros.”<sup>21</sup> Desde su perspectiva, el nrg es parte de la música *dance* por lo que, en cierta forma, su caracterización correspondería con esta música. En alguna medida, por lo tanto, puede juzgarse su descripción. Esta es relativamente válida. En realidad, algunos temas nrg giran en torno a sí mismos y concluyen de manera clara. Lo que ocurre en esta música es que, más que ser inconclusos, algunos de los temas están estructurados de manera que,

---

<sup>19</sup> Según Kris. “Dance Dictionary” en EuroDanceHits.com [diccionario en línea]. Eurodance Hits WWW. [Fecha de consulta: 3 de marzo del 2005] <<http://www.eurodancehits.com>>. Su definición es una descripción modificada del artículo original de Mardi Coleman publicado en Autobahn Records. Otras versiones lo sitúan en un rango de 126-140 bpm. Algunas piezas musicales del italo disco, visto como un subgénero del nrg, va de los 110 a los 125 bpm. Otro subgénero, el *sleaze*, posee un rango de 102-122 bpm y se consideró la parte “romántica” de esta música. Una pieza musical representativa al respecto es la de “You’re My Heart, You’re My Soul”, del grupo alemán Modern Talking de 1984. Otro ejemplo del tipo de romanticismo musical nrg es la pieza “Lloro por ti”, de la europea Shy Rose de 1987. Algunas piezas musicales pueden llegar a sobrepasar los 145 bpm y, en otras ocasiones, el propio DJ altera la velocidad métrica de la ejecución a través de la tornamesa. En realidad, el rango de 118-140 bpm es meramente representativo.

<sup>20</sup> Fuente: Grabación de emisión de radio de la sintonía de 103.3 Mhz en FM, propiedad del DJ mexicano Rubén Reynoso.

<sup>21</sup> Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, pp. 201-202.

aproximadamente a la mitad de la pieza, y luego de su desenlace musical, se sostiene el fondo métrico percusivo y se retira la melodía en un espacio suficientemente largo con la finalidad de que el DJ pueda realizar fácilmente una mezcla, “empatando” las piezas musicales, es decir, emparejando el pulso y la frecuencia de ambas sin que se comprometan, en choque, dos líneas melódicas “ensuciando” la mezcla.

El nrg, como la música disco, tiene un carácter melódico claramente reconocible. Muchas de ellas poseen arreglos vocales bien definidos, como coros heredados de la disco, entre otros elementos. A veces, la guía vocal es sustituida por la instrumental y viceversa, pero difícilmente se abandona la línea melódica. Las melodías nrg son rítmicas, sencillas y más rápidas que las de la disco. Son fácilmente reconocibles, recordables y calificables como “alegres”. Esta es una característica general, aunque haya algunas que muestren una cierta profundidad, a partir de melodías más pausadas, tendientes a la melancolía romántica o a sobrecargas de sensualidad y erotismo. En todos los casos, sin embargo, existe una melodía fuerte y llena de energía. Incluso, algunas de sus piezas musicales hacían alarde de su velocidad y su nombre lo deben justamente a la rapidez de su métrica, melodías y ritmo<sup>22</sup>. Es una música profundamente excitante a la actividad física y, en consecuencia, totalmenteailable<sup>23</sup>.

Y es justamente la melodía la que determina su carácter secuencial. En este sentido, se trata de un viaje musical (flujo ininterrumpido de música) que se realiza a través de diversas historias concatenadas en mezclas realizadas por un DJ, en donde la guía posee un carácter marcadamente melódico.

Además, al adquirir mayor presencia e importancia la mezcla en la música nrg, también hubo mezclas entre las melodías de distintas piezas musicales. Esto fue posible gracias a su simplicidad, lo que ha permitido a los DJ crear fragmentos melódicos nuevos que duran algunos instantes.

---

<sup>22</sup> En el título de algunas piezas encontramos una referencia a su potencia incentivante al movimiento corporal y al baile, como en la de “High Energy”, interpretada por Evelyn Thomas.

<sup>23</sup> Luego de su declive ha sido usada, pensadamente para sus seguidores, en algunos gimnasios para la realización de *aerobics*. Esto ocurre porque la base temporal de la métrica de estos ejercicios es de 4 tiempos, de acuerdo a las necesidades del consumo de calorías y la fijación del ácido láctico en el cuerpo. El nrg proporciona esta base temporal sin necesidad de arreglos.

El desarrollo de las mezclas permitía escuchar hasta cuatro discos a la vez, creando cadenas polirrítmicas a través de diferentes procesos de edición o de sincronización en serie o en paralelo.

En este sentido, escuchar mezclas nrg ha significado asistir a un viaje musical teniendo una guía melódico-rítmica acompañada de efectos acústicos y timbres específicos. El viaje musical nrg difiere totalmente de la música electrónica posterior que ha encontrado en la droga, la repetición inconclusa y las notas largas, un modo de apertura importante para otro tipo de viaje. El viaje musical nrg está basado exclusivamente en la música y se encuentra lleno de sorpresas, ahora sorpresas vueltas también recuerdos, en donde el DJ determina los senderos por los que se ha de avanzar. El proceso de reconocimiento, en una buena mezcla, se acompaña de algo nuevo en ese fragmento musical que se reconoce y que depende en su emplazamiento del DJ. La música sigue cautivando si conserva su misterio, pues aunque se reconoce no se alcanza a conocer, no se aprehende, máxime si el DJ utiliza su imaginación en presentar lo conocido como nuevo. En buena medida, la regularidad percusiva, que permite de manera primordial la mezcla, sólo es un fondo para la contingencia de la selección musical del DJ y de los efectos que éste añade. En el momento en que este fondo priva, guiando a la música en lugar de la melodía y haciendo previsible el viaje, probablemente se pueda juzgar al DJ como poco capaz.

La ecualización nrg en un espectro gráfico ofrece, prácticamente, los mismos resultados que la música disco. Es decir, una forma “V” que significa un predominio de los graves, sub-graves y agudos en detrimento de los tonos (centrales) que llevan la carga de la melodía. Por otra parte, el desarrollo del ecualizador ha permitido la alteración “artificial” de los tonos con la finalidad de realizar mejores mezclas a través de la sincronización. Las modificaciones se pueden incrementar a través de un *sampler*. La alteración de la gama de frecuencias proporciona nuevas texturas. Después de este proceso, o alguno similar, puede ser optimizada la señal de salida a través de un compresor que unifique a los nuevos elementos acústicos alrededor de la señal base. De tal modo, ha sido posible realizar mejores mezclas sin perder el espectro básico de ecualización, mejorando además la calidad del sonido.

El timbre nrg, en relación con las voces humanas empleadas en las canciones, posee características diversas. Además de usar la voz como recurso acústico, consiguiendo ciertos efectos sonoros a través de la tecnología, las voces nrg se caracterizaron por su enorme variedad. En términos generales, las voces tendieron a ser claras y a “escucharse juveniles”. Otras procuraron brindar sensualidad de maneras diferentes o procurarse estilos específicos e inconfundibles. Incluso, hubo agrupaciones que emplearon voces infantiles, como fue el caso del grupo italiano Baby’s Gang. Un análisis completo de los recursos y variaciones de las voces y canciones nrg desborda por completo este trabajo.

Por otro lado, el timbre nrg, como el de cualquier música, también queda definido por la instrumentación y el tipo de tecnología que esta posee. En el caso del nrg, se profundizó el proceso de desaparición de instrumentación tradicional. Empero, en diferentes piezas todavía se escucha la presencia de guitarras y bajos eléctricos, trompetas, pianos y teclados convencionales. Las cajas de ritmos, amplificadores, mezcladoras y recursos técnicos de estudio se desarrollaron y dieron pie a nuevas tecnologías. En la mayoría de las piezas musicales, los sonidos de los instrumentos convencionales fueron realizados y armonizados a través de sintetizadores y otros medios tecnológicos como los secuenciadores informatizados, máquinas de percusión o los *samplers*. Específicamente importante ha sido el *sampler* (ordenador), una nueva máquina que, supuestamente, ha podido reproducir ciertos sonidos que obtenía un músico, a diferencia de los sintetizadores previos<sup>24</sup>.

Esta situación ha planteado la cuestión acerca de considerar el sentido musical de estos nuevos medios. John F. Szwed lo expresa de la siguiente manera: “El aspecto más importante del sintetizador es el mismo que el del resto de los instrumentos, es decir, su capacidad de proyectar sentimientos. Esta capacidad no vendrá determinada por el mismo instrumento sino que, siempre en el ámbito musical, sobre todo estará determinada por el músico que toca dicho instrumento.”<sup>25</sup> Es decir, el sentido artístico del sintetizador está determinado no por su capacidad tecnológica, sino por la forma en la que es ocupado en el emplazamiento artístico. Desde esta perspectiva, la vanguardia artística no se ubica en el mero avance tecnológico, sino en el conjunto total de elementos que se involucran en la

---

<sup>24</sup> Acerca del ordenador o *sampler* y las críticas vertidas sobre este aparato, véase Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, pp. 211-212.

<sup>25</sup> Szwed. *Space is the Place: The Life and Times of Sun Ra*. Edimburgo, Payback Press, 1997, p. 277., en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 228.

expresión musical. Por otra parte, la consideración implícita de Szwed acerca de que el sintetizador es un instrumento musical más resulta discutible. El sintetizador, más que ocupar el rango de instrumento musical es, quizá, el anuncio del final de los mismos en amplios sectores de la música. Por lo menos, exige una discusión profunda acerca de las categorías de composición y ejecución musicales. Por lo pronto, no puede dejar de reconocerse la veracidad de la aseveración de Alan Durant de que la historia de los instrumentos musicales, como elementos definidores de los géneros musicales, es una historia de tecnología<sup>26</sup>. En la historicidad de todos y cada uno de los instrumentos musicales la consideración de que ciertas tecnologías, o algunos adelantos tecnológicos, perjudican al arte, concretamente a la música, queda desnudada en su realidad de prejuicio.

El prejuicio del daño de la tecnología a la música se sostiene, en realidad, en un conservadurismo cultural que se produce de manera ideológica. El dominio de lo reconocible y el miedo a lo desconocido propicia que algunos aparatos destinados a la creación artística se reconozcan, en términos de Gilbert y Pearson, como “más tecnológicos que otros”, bajo el supuesto de que la tecnología es contraria al arte<sup>27</sup>. En realidad, como siempre pasa con lo familiar, ocurre un efecto de invisibilización de ciertas tecnologías. Así, se genera un discurso que pervierte una preferencia estética en una supuesta veracidad ontológico-ética que reclama la autenticidad y, por ende, la superioridad estética de una forma o práctica. Precisamente, apoyados en la tesis de que la vanguardia musical no estriba en el mero uso tecnológico, Gilbert y Pearson critican la ineficacia de los “discursos *dance*”, que pretenden invisibilizar la tecnología propia de esta música, al tratar de

---

<sup>26</sup> Durant. “A New Day for Music-Digital Technologies in Contemporary Music Making” en Hayward (comp.) *Culture, Technology and Creativity in the Late Twentieth Century*. Londres, John Libbey, 1994, p. 178. Citado en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 209.

<sup>27</sup> Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 210. Como ellos mismos señalan, de acuerdo a este planteamiento un sintetizador sería más tecnológico que una guitarra eléctrica o una batería. En el fondo, el asunto no es “demostrar” que existe una mayor o menor complejidad tecnológica que implicaría un supuesto grado de deshumanización en el arte, sino aceptar que un grado de avance tecnológico se encuentra siempre histórica e ineludiblemente incorporado en los artefactos artísticos y que la relación entre ejecución técnico-artística, sentido del arte y grado de avance tecnológico en los elementos requeridos para el emplazamiento artístico es mucho más compleja de lo que parece. Existe otro argumento que critica a la tecnología, y que se apoya en el punto de vista de Benjamin acerca de que la reproducción técnica del arte destruye su aura como experiencia irrepetible, afectando irreversible e indeseablemente la relación entre artista y público. La respuesta vendría dada en aras de la “democratización” del arte a través de la reproducción técnica. El análisis del debate nos alejaría inevitablemente de nuestro tema. Al respecto, puede verse Chanan. *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. Londres, Verso, 1995, pp. 14-15. Citado en Gilbert y Pearson. *Op. Cit.*, p. 216.

defenderse de la crítica del “discurso rock”, que deslegitima el derecho de existencia de la disco, el nrg y otras músicas creadas electrónicamente<sup>28</sup>.

El mayor apego a las nuevas tecnologías acústicas propiciaron un advenimiento mayor de timbres nuevos de los que ya habían sido creados por la música disco y que fueron retomados por el nrg. El elemento vocal, modificado tecnológicamente desde la disco, y convertido en un sonido más, fue recuperado. Algunos efectos y timbres nrg hacían referencia a historias cósmicas, pero también a otra clase de historias. Sin embargo, el gran apego a la cuestión espacial, propiciaba que hasta un tema de amor sonara “tecnológicamente moderno”.

Caracterizar la armonía, refiriendo el término al uso de los acordes musicales, en el caso de las piezas musicales nrg, en sí mismas, no es un asunto que muestre ninguna novedad o innovación dentro de la historia de la música popular.

Por otra parte, la llegada de las mezcladoras y la consolidación de la centralidad del papel del DJ en el proceso de ejecución, han permitido la posibilidad de reconocer una armonía, usando esta palabra en un sentido estético y no musical, no sólo en las piezas musicales en sí, sino ubicada en la mezcla de tales piezas.

Esta armonía estética se puede apreciar en el flujo musical, es decir, el tránsito de una pieza a otra. Esto puede pasar de tres maneras fundamentales (susceptibles de ser combinadas o de tener variaciones). En la primera, se concluye una pieza y se inicia otra de una manera imperceptible durante la mezcla. Normalmente, se aprovecha el fondo percusivo prolongado de ambas piezas para realizar un tránsito suave y sin graves alteraciones en el pulso (una mezcla limpia en un “empate” claro). La duración de las piezas musicales en la mezcla dura no menos de dos minutos y medio y, generalmente, alrededor de cuatro, aunque esto son sólo aproximaciones. Un *mix* puede involucrar piezas con timbres y pulsos similares que llevan a estilos más homogéneos. Este tipo de mezclas corren el riesgo de caer en la predecibilidad, por lo que sostenerse en lo imprevisible es la tarea del DJ<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Del “dance”, de acuerdo al término usado por ellos. Gilbert y Pearson. *Op. Cit.*, p. 230.

<sup>29</sup> Hay cualquier cantidad de ejemplos respecto de este tipo de mezcla, uno de ellos es el de “Arianitas Mix”, de la DJ Nukleopatra.

La otra forma es justamente apoyándose en la impredecibilidad. Las mezclas suelen ser más rápidas en la medida en que el fragmento de la pieza musical dura menos, antes de la llegada de la siguiente. En ocasiones, pueden durar menos de un minuto. Los cambios suelen ser bruscos, impredecibles, plagados de efectos especiales y *scratches*. Este tipo de mezclas padecen el riesgo de no permitir la resolución de las tensiones melódicas de una manera adecuada, entorpeciendo el baile. Al tener el DJ una mayor posibilidad de lucimiento se corre el riesgo de hacer de los accesorios (efectos acústicos) lo principal, corroyendo el cauce del viaje musical al hacer de lo impredecible un obstáculo, perdiendo el sentido narrativo de la melodía<sup>30</sup>.

Finalmente, también es posible desarrollar una mezcla no tan rápida en cuanto a la sucesión de sus fragmentos, pero tampoco que no ocupa tramos demasiado largos, que no se da únicamente de manera percusiva e imperceptible, sino que juegue –incluso– con las dos melodías de las piezas mezcladas, añadiendo algún otro efecto o no, generando una especie de tercer melodía por algunos instantes. Este tipo de mezclas son algo más difíciles de lograr y un error, por pequeño que sea, resalta de inmediato, dado que se juega con la propia guía melódica. Además, siempre se posee el riesgo inherente de la incompatibilidad entre una pieza y otra. Cuando se cae en este problema, el primero en detectarlo es el bailarín<sup>31</sup>.

Por supuesto, en todos los modos se pretende conservar no sólo el sentido dancístico musical nrg, sino el momento de interrelación entre el público y su música. El DJ es la salvaguarda de esta relación y de los momentos que la van construyendo.

A modo de síntesis, puede señalarse que, musicalmente hablando, en el nrg predominan el pulso y la melodía sobre el resto de los demás elementos. Ambos son presentes, reconocibles y no existe sometimiento del uno sobre de la otra, o viceversa, dándose un equilibrio entre ellos. *Los elementos fundamentales que se reconocen en este género son la*

---

<sup>30</sup> La mayoría de las veces, estas mezclas no se realizan en vivo, sino en estudio y se conocen como “mezclas editadas”. Sin embargo, estas mezclas han sido y siguen siendo realizadas en vivo también, aunque poseen más limitaciones bajo esta circunstancia. Hay muchos ejemplos de este tipo de mezcla. Uno de ellos es el *EnerMix* del DJ MasterMind. Véase MasterMind. “EnerMix” en *Hi-Nrg México* [mezcla high energy de edición en línea]. Marco Antonio Martínez López. [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2005] <[http://www.hinrgmexico.com/index.php?option=com\\_remository&Itemid=30&func=fileinfo&filecatid=7&parent=category](http://www.hinrgmexico.com/index.php?option=com_remository&Itemid=30&func=fileinfo&filecatid=7&parent=category)>.

<sup>31</sup> Los ejemplos acerca de este tipo de mezclas también sobran, sólo por poner uno señalo a “Los Héroes del High Energy Agosto 2005”, del DJ Arturo Scan.



*melodía, el beat, los contrapuntos rítmicos y el balance de todos estos elementos entre sí. Particularmente, la energía de esta música, y la posibilidad de reconocerla como tal, se concentra en los contrapuntos rítmicos.*

Frente a la disco, que también posee estos cuatro elementos básicos, puede indicarse que la diferencia fundamental está en los contrapuntos, que son menos vivaces. En la disco, sin incurrir en los excesos de géneros post-nrg producidos electrónicamente, los contrapuntos son menos vivos y dinámicos, son casi parte del *beat*.

El nrg es básicamente ritmo y melodía, pero su carga de energía y su definición como género musical se basa, sobre todo, en sus contrapuntos rítmicos.

### *1.1.2 Los procesos de producción-composición y ejecución en el high energy*

La demanda por la música popular, a partir del surgimiento de las industrias culturales del siglo XX, ha requerido para poder satisfacerla de procesos de producción, más que de composición musical. El nrg en este sentido no es la excepción. Esto no significa que algunas piezas musicales no hayan tenido un proceso más elaborado que otro, es decir, que hayan sido compuestas más que producidas. Sin embargo, estas excepciones no invalidan un dato social que, como todos los datos sociales, es de carácter general.

En el caso nrg no cabe duda que la novedad de ciertos timbres colaboró a su enorme difusión. Pero esto significa reconocer que existe un proceso de determinación instrumental, en su aspecto tecnológico, que orienta al proceso de composición e interpretación. Como señalan Gilbert y Ewans, “los instrumentos contribuyen, orientan o modifican lo que se puede interpretar, marcando los límites en los que puede trabajar el intérprete o el creador. Las tecnologías y los discursos que las rodean conllevan o sugieren determinados usos y prácticas, que quien los utiliza puede optar por aceptar o no. De este modo, las tecnologías instrumentales y sus modelos de uso forman parte de los parámetros de orientación por medio de los cuales se produce la creación musical.”<sup>32</sup> Como parte de las restricciones compositivas, el imaginario del progreso tecnológico y los timbres emanados de las nuevas tecnologías acústicas, resultaron fuertemente incidentes en los procesos compositivos y de producción nrg.

---

<sup>32</sup> Gilbert y Pearson. *Op. Cit.*, p. 229.

Finalmente, en este terreno, la propia tecnología se puso a disposición de los requerimientos de la demanda, facilitando una producción musical enorme a una gran rapidez<sup>33</sup>. Por otro lado, de cada pieza musical se realizaban varias versiones, una para la radio y otras para los DJ's (*dub mix*)<sup>34</sup>. También se crearon acetatos que sólo contenían efectos acústicos especiales exclusivos para los DJ's. El avance tecnológico y el correspondiente abaratamiento de los artefactos puso en entredicho, además, las barreras composición-ejecución y público-artista.

La ejecución nrg cuestiona directamente la noción tradicional de artista. La figura del DJ modifica sustancialmente la interpretación de los creadores de la música. Empero, durante la década de los ochenta, tampoco puede soslayarse el papel de éstos, en la medida en que el DJ no era entonces el poseedor del monopolio creativo musical, como puede serlo hoy. Sin embargo, en estos años se puso en entredicho la barrera entre público y “artista” con mucho más fuerza que en la década anterior. Los sintetizadores digitales, de principios de los ochenta, abarataron las máquinas analógicas existentes que se pusieron al alcance de casi cualquiera. El avance tecnológico propició cambios profundos en el ámbito de la producción y la ejecución musicales. Los DJ's no sólo mezclaban música, sino que

---

<sup>33</sup> La música nrg contó desde el principio con una gran producción gracias, además, al empuje todavía vigoroso de la música disco. De acuerdo con Lalo Coamaño, la tienda especializada en venta de música nrg, El Sonido Discotheque, importaba alrededor de 100 temas por semana. Coamaño. “El high energy en México. Una Retrospectiva” (Segunda parte) en *DJ Concept* No. 23 Septiembre 2004. México. Para los seguidores del género, salir de la escena por un mes era quedar discontinuado en la década de los ochenta, incluso, quizás todavía en los principios de los noventa. Algunos LS, DJ's y seguidores del género cuentan con acervos musicales impresionantes. Para el caso de los LS, por ejemplo, puede verse el Anexo 4. En el caso de los coleccionistas, vale recordar en México al finado Jorge Cervantes, quien guardó alrededor de 2000 discos de nrg, según el DJ Rubén Reynoso, propietario del LS Megatron, Chalénller y Éxtasis (en su probable tercera versión).

<sup>34</sup> El *dub mix* es una versión de la pieza musical que suele ser usada por los DJ's y no programada en la radio. De una pieza se pueden extraer varias *dub mixes*. En una conversación con el gerente de departamento de arte de Musart, el dibujante y DJ (ex-DJ de Polymarchs) Jaime Ruelas, me ha dicho que después del período nrg, durante el cual un *mix* era lo que la palabra inglesa denota en su sentido más elemental, es decir, una mezcla, la palabra toma otro sentido. Designa una pieza un poco más larga con ciertos arreglos y variaciones mínimas que no alteran la estructura musical (pulso, ritmo, melodía, timbres fundamentales, etc.) Se trata simplemente de ornatos añadidos a la pieza musical intacta con la finalidad de generar una cierta sorpresa en el proceso de reconocimiento. El *extended mix* es, por otro lado, una duplicación de la pieza musical en la cual se altera la estructura de una manera mucho más importante. Se trata de una variación brusca sobre del tema. Los *extended mix* pueden llevar un adjetivo que indica el tipo de sesgo que se le busca dar a indeterminada pieza alterada de cualquier género musical. Por ejemplo, una balada romántica puede ser transformada como un disco *extended mix* o un industrial *extended mix*. La balada de nuestro caso se transforma en una cosa radicalmente distinta y orientada a sonar como un género musical diferente, en este caso, a que se escuche como disco o industrial. De hecho, el reconocimiento de la misma puede dificultarse o darse solamente en ciertos pasajes musicales de la nueva pieza.

comenzaban poco a poco a producirla y/o alterarla de manera más visible y profunda<sup>35</sup>. La modificación de la división del trabajo en la música tendió, desde entonces, a una autonomización de los procesos creativos a través del acceso a la tecnología<sup>36</sup>.

Por otra parte, la ejecución final, que corre a manos del DJ, continúa la tradición de la música popular que ha permitido -en ciertas músicas, momentos y lugares de ejecución- la posibilidad de una cierta improvisación sobre la base de la relación entre el público y el artista. Esta tradición existe en otras músicas también, hasta cierto punto, porque en el caso de las grandes luminarias del rock, el número y orden de piezas musicales durante un “concierto” masivo es prácticamente inalterable, al margen de la respuesta del público.

La llegada del DJ ha desdibujado la distinción entre la composición y la ejecución. Las nuevas formas de composición, “instrumentación” y ejecución se encuentran encuadradas por unas nuevas formas de escucha musical. Los sonidos y timbres nuevos adquieren sentido, como tales, en la medida en que se constituyen como parte de nuevos imaginarios sociales que dan pie a ciertas “historias” musicales, a nuevas formas de baile y, sobre todo, a una nueva identidad sociomusical.

## *1.2 Rupturas y continuidades ideológico-musicales entre los géneros musicales disco y high energy*

Si bien no es equivocado señalar que en los aspectos técnico-musicales no existió una ruptura tan marcada entre la disco y el nrg, sobre todo al principio, en el sentido de la escucha hubo, en México, procesos que tendían a una mayor diferenciación.

---

<sup>35</sup> Hoy uno mismo puede armar su propio ordenador digital, a modo de “instrumento musical”, para buscar generar sonidos nuevos. Allí se está alterando la figura del creador y ejecutante, así como los procesos de composición e interpretación. En México, la práctica de armar su propio ordenador no ha sido tan concurrencia, sí la proliferación de los escuchas transformados en nuevos DJ’s y, poco a poco, la de la creación de temas musicales por DJ’s mexicanos.

<sup>36</sup> La creatividad engendra siempre la perenne sombra de la imitación social. Este es el fundamento del aprendizaje y, muchas veces, el final de la propia creatividad. En un contexto capitalista, esto adquiere proporciones de organización que tiende a institucionalizar de manera mecánica lo creativo. De tal modo, hoy podemos encontrar muchos libros de carácter didáctico que me motivan a preguntarme hasta dónde el trabajo del DJ tiende a lo uniforme y cuál es el espacio que queda para la creatividad, o a adivinar en dónde surgirá un nuevo espacio de creatividad. Como ejemplo de esta bibliografía, véase Frederiks y Sloly. *Dj Techniques*. Londres, Sanctuary Publishing, 2003.

La música disco contó con intérpretes de renombre a nivel mundial. Si bien también existieron DJ's de fama mundial, estos no eclipsaron a los cantantes ni modificaron de manera notoria la cultura de las estrellas venida desde la época del *rock and roll*. Sin embargo, la música disco sentó las bases para iniciar un proceso de decadencia de esta cultura. Este proceso se hizo más visible en el nrg. A pesar de que muchos compositores e intérpretes nrg fueron famosos en el mundo, hubo una marcada tendencia a romper con una cultura de las estrellas al estilo del rock. El DJ comenzó a sustituir a la banda o grupo musical. El proceso de enfrentamiento, en el ámbito de producción musical, entre los DJ y los grupos musicales se tradujo, en términos de identidades sociomusicales, en el conflicto entre el rock y el nrg, situación heredada de la disputa entre la disco y el rock en el ámbito estadounidense. La cultura de las estrellas se vio socavada, o al menos modificada, en otros géneros musicales no rockeros debido a la aparición de la figura del DJ. Se puede discutir si no ocurre un mero proceso de sustitución del DJ por la *pop star*. Hasta cierto punto, así podría ser considerado. Sin embargo, las dinámicas de encumbramiento y de relación con el público son muy diferentes.

En México, se puede decir que hubo una oscilación en cuanto a importancia y fama de los DJ's nrg. Frente al anonimato permanente del DJ de la discoteca mexicana de los setenta, en donde el nombre de la discoteca era lo que contaba, los DJ's en los ochenta tuvieron un peso mayor y más visible. A través de los LS, es decir, el nuevo mecanismo a través del cual se presentaba el DJ y del cual ahondaré más adelante, tuvieron un poco de mayor presencia por su contacto con el público. Sin embargo, el perfil del LS terminaría arrinconando al DJ -regularmente no propietario, pero aun al propietario- en el anonimato, salvo excepciones. Luego de la crisis del nrg y ante el declive de los LS, a mediados de los noventa, sus nombres resurgirían. Estas son diferencias notorias entre el sentido de la escucha disco y nrg en México. Uno tuvo un carácter de ocultamiento permanente, y el otro oscilatorio, frente al encumbramiento del DJ y su relación con la audiencia. Lo importante fue que los DJ's que adquirieron peso, a inicios de los ochenta, no fueron los DJ's salidos de las discos, sino nuevos DJ's que se presentaban ante otra clase de público que, a diferencia del de la disco, terminaría constituyendo una identidad sociomusical.

En términos generales, la hechura de las piezas nrg, que obedeció más al requerimiento de la mezcla, alteró en alguna medida el sentido de escucha musical frente a la disco. Dado

que en diferentes espacios, por lo menos en México, muchas piezas musicales disco eran puestas sin ser mezcladas, los espacios de silencio musical entre una y otra eran usados en aras de una convivencia social. Con el nrg, sin embargo, esto ocurrió ocasionalmente, sólo en fiestas y en sus inicios. La llegada de la tornamesa y el flujo musical ininterrumpido modificaron el sentido de escucha musical, más tendiente a una forma de integración social basada en el baile, que dejaba a la conversación suave en el olvido.

Por supuesto, también hubo parámetros de continuidad en el plano simbólico-musical. Uno de ellos se refiere al aspecto del lucimiento. El lucimiento se expresó a través de la imagen, pero especialmente en el baile. De esta manera, el lucimiento envolvió dos aspectos esenciales, uno de carácter sexual y otro de carácter lúdico.

El primero sitúa a la imagen y al baile como medios para lograr fines evidentemente sexuales, o sea, cumplir alguna función social sexual específica (relación afectiva, reproducción biológica, placer carnal). El lucimiento de carácter lúdico se encuentra referido, principalmente, al aspecto dancístico. Un lucimiento de esta naturaleza hace del baile un fin en sí mismo, permite la realización del placer de la danza en sí. Como ya he señalado anteriormente para la cuestión disco, estos planos se refieren sobre todo a momentos que le suceden a casi todos los simpatizantes del género, disco o nrg, incluso durante una misma noche de baile.

El lucimiento es una cuestión que implicó en estas músicas la necesidad de poseer un cierto dominio técnico del baile en cuestión. Esto es algo que las diferencia profundamente de músicas posteriores. Este elemento en común entre la disco y el nrg no significó que hubiera en las formas de llevar a cabo el baile, y en el propio baile en sí, aspectos que los distinguieron de una manera que, vista con cuidado, hacía referencia a una nueva identidad sociomusical.

## *2. Una nueva identidad sociomusical*

### *2.1 El lugar de México en el panorama mundial del high energy*

En las identidades sociomusicales se conjugan la necesidad de sentido de ser, con la conciencia de la libertad de poder elegirse o construirse dicho sentido. Esta necesidad es una “necesidad de época”. Es un producto histórico que es fruto de la acentuación de una serie de procesos y contradicciones del período del fragmento de modernidad que nos ha tocado vivir. La conciencia de elección por un estilo de vida, por la construcción de la propia identidad, o por poder modificar decisiones con respecto a nosotros mismos en cualquier momento, también es una “conciencia de época”. Es un producto histórico que resulta del estadio de pensamiento al que se ha llegado. Necesidad y conciencia son dos lados de una moneda común. Las transformaciones materiales y la dinámica del pensar se encuentran vinculadas por su matriz histórica, por ser parte constitutiva y constituyente de su propia época. Prácticamente todos los análisis de cualquier tópico se encuentran insertos dentro de este anudamiento. Innumerables son los autores que abordan además, desde sus propias perspectivas, la situación general de nuestra “época”.

Las alteraciones en el sentido de la escucha son las que nos permiten hablar de una identidad sociomusical nrg. Las modificaciones musicales de la música disco en el nrg se vieron acompañadas en México de algunos otros aspectos que definieron un modo particular de apropiación musical. Los espacios sociales, el sentido de pertenencia, el grado de compromiso, la percepción de la otredad, una cierta “memoria histórica” y un conjunto de prácticas colectivas específicas son los factores que generaron una identidad sociomusical mexicana nrg en los ochenta.

Hay que desmenuzar cada uno de estos elementos en el análisis, para poder comprender la manera en que esta identidad sociomusical se constituyó como parte de la constelación de las identidades sociomusicales mexicanas.

Esto en un contexto mundial del nrg que otorgaba a México una importancia relativa, debido a su capacidad de consumo y a su creación musical. Si Brasil se erigió como un país

destacado mundialmente en cuanto a volumen de producción de música disco, es muy probable que México se haya erigido en el centro más importante de consumo y creación nrg en América Latina. De hecho, sólo conozco un álbum interpretado por una latinoamericana y producido fuera de este país. Es el de *Mi Gran Amor*, de la cantante venezolana Devorah Sasha, quien además tuvo participación en la adaptación al inglés en alguna de las piezas musicales contenidas en él. Es un álbum que contiene temas de calidad que no han sido suficientemente explotados por los DJ's.

Por otro lado, hubo presencia de actores sociales latinoamericanos -o con esta ascendencia- en el panorama nrg, fuera de América Latina. Algunos de ellos fueron el compositor R. García, el productor Pebbo, los músicos Jonny Chingas, el grupo estadounidense Stop (de ascendencia mexicana) y Sebastián Rayas (Sabby Rayas). Por cierto, Rayas y Chingas fueron también productores.

Los LS mexicanos no sólo fueron partícipes de la difusión de la música nrg a través de presentaciones de DJ's en locales adaptados e iluminados para hacerlos pasar como una discoteca. También coadyuvaron a su difusión a través de la radio, de lo cual hablaré más adelante. La consolidación de los LS más poderosos les permitió realizar -dentro y fuera de la ciudad- conciertos multitudinarios con o sin intérpretes nacionales e internacionales, participar en la producción y distribución musical y videográfica de diversas maneras, incluso, con o sin participación de sin las grandes industrias artísticas<sup>37</sup>.

Su participación en la difusión musical no se reducía a la grabación de sus mejores mezclas en vivo o de mezclas realizadas explícitamente para su venta. Tales grabaciones podían encontrarse en el mercado formal e informal de la Ciudad de México y en las presentaciones del propio LS (en una venta directa y sin intermediarios)<sup>38</sup>. En este sentido, ellos se han caracterizado por controlar, en muy buena medida, sus medios de producción y distribución musicales.

Pero además de la música mezclada, también han participado como compositores en piezas musicales nrg que han tenido un éxito resonante en el mercado nacional y extranjero. El ejemplo más claro ha sido la canción "Duri Duri" ("Baila Baila"), compuesta por Allan

---

<sup>37</sup> Véanse Anexos 1-3, 5-7.

<sup>38</sup> Véanse Anexos 1 y 2.

Coelho, Hernani Raposo y, en la letra, por el acaecido DJ nacional Tony Barrera del LS Polymarchs. Esta pieza fue cantada por el grupo mexicano más reconocido a nivel internacional, el de Click. Dicha canción, interpretada originalmente en español, tuvo versiones en inglés reproducidas por compañías discográficas de Italia (en el álbum *Qué te pasa* de Ala Bianca), Canadá (en el de *Baila Baila* de Boulevard), Alemania (en el de *Baila Baila* de Metronome Records) y Japón. Otro tema muy exitoso internacionalmente de este grupo fue “Alto y Peligroso” (en el álbum *Alto y Peligroso* de la compañía canadiense TNT). Además, la canción “Qué te pasa” fue reproducida en el álbum *Qué te pasa* de la compañía italiana Ala Bianca. También tuvieron éxitos resonantes a nivel nacional como “Americano”. En México grabaron varios álbumes y, me parece, existen en ellos temas y versiones que no fueron ni han sido explotados de manera suficiente. Una de las participantes originales que permanecieron en el grupo hasta su desaparición (Claudia Given), además, tuvo créditos como compositora en algunas de las piezas musicales.



Imagen 5. Fotografía (autor no citado) del grupo mexicano Click en Milkovic, A. “Click” (Categoría Pictures) en *Alen’s Italo Disco Universe* [acervo fotográfico en línea]. Milkovic, A. [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2004] <<http://www.italo-disco.net>>.



Tony Barrera también compuso (letra), junto con el canadiense Allan Coelho (música), temas nrg como “La Oscuridad” y “Te necesito baby”. Con todo, el más exitoso y conocido, que ha sido realizado enteramente por un DJ mexicano, sigue siendo “Desesperado” de 1988, compuesto por Roberto Devesa del LS Patrick Miller. Sólo detrás del éxito de algunas de las canciones del grupo femenino Click es, sin duda, el tema más reconocido. Además, Devesa compuso los temas “Hey”, “Maximanía” y quizá alguno más. El primero, aparentemente no llegó a ser comercializado y, el segundo, ha sido casi totalmente ignorado por el resto de los DJ’s<sup>39</sup>.

Finalmente, también existieron intérpretes mexicanos en cuya promoción o composición musical no hubo vinculación a ningún LS o DJ. Se trata de Byanka, Bruno Danzza y el grupo Los Joao.

Byanka produjo, bajo el sello de Musart en 1988, el álbum *Byanka*, el cual fue poco conocido. Sus canciones corrieron la misma suerte que muchas de las de Click que, contando con la calidad suficiente, no pudieron trascender, quizás, por falta de difusión.

Danzza quien -hasta donde he podido averiguar, parece haber sido originario de Monterrey y acaecido- también tuvo un papel discreto como intérprete y compositor. En la Ciudad de México tuvo al menos una presentación, probablemente no rimbombante<sup>40</sup>. Sus temas tampoco fueron muy conocidos y, en el caso de al menos un par, subutilizados de manera un tanto injusta.

En el caso de los Joao, un grupo con una larga trayectoria que ha interpretado diversos géneros musicales, incluyendo versiones de las canciones de música disco brasileñas “Capital Tropical”, “Lanza Perfume” y “Disco Samba”, tuvieron una participación fugaz en el nrg. Ellos interpretaron en español “Vamos a la Playa”, “No tengo dinero” y “El Parasol”, originariamente italianas. Además de las versiones extranjeras de estas tres piezas musicales, fueron ocupadas las nacionales en las mezclas nrg, a inicios de los ochenta, con cierto éxito. Hoy los DJ actuales los han olvidado, o quizás temen tocarlos por la reacción de las audiencias, demasiado ansiosas de escuchar siempre temas “consagrados” (algunos

---

<sup>39</sup> “Hey” pude escucharlo en un fragmento del programa *Punto de Energía*, transmitido por Kosmostereo en 1987, en el cual fue presentado en su carácter de grabación promocional. La grabación del programa es propiedad de Daniel Gutiérrez Barrera.

<sup>40</sup> Véase Anexo 7.

viejos escuchas) o conocidos por ellos (algunos nuevos escuchas). Lo peor sería que no los tocaran porque se escucharan demasiado “tropicales”, lo cual sería ignorar la presencia de un nrg evidentemente influenciado por los estereotipos y la música latinoamericana, especialmente en lo referente a lo “tropical”<sup>41</sup>.

De cualquier manera, todos estos factores en conjunto hicieron de México un lugar reconocido mundialmente en cuanto a su papel jugado en la consolidación, fortalecimiento y expansión de la música nrg en Latinoamérica<sup>42</sup>. Este es un ángulo de su modo de apropiación en dicha región.

## 2.2 *Una música relativamente nueva*

Hasta ahora se ha podido observar cómo la dinámica evolutiva de la música disco hacia el nrg es algo novedoso en la historia de la música. El entrelazamiento entre el arte y la tecnología no es nuevo, pero sí la fuerza, la rapidez y la claridad con la que ocurrió a partir de estos géneros en el campo de la música. De allí, a partir de un conservadurismo cultural, han partido la mayoría de las críticas tan agresivas para estas músicas. Por otro lado, también ha quedado claro que el abrazo de la generación de nuevos timbres y posibilidades acústicas con los sentidos musicales de escucha cuestiona algunos conceptos, hasta ahora más o menos estables, de la etnomusicología y la teoría musical. Estas son algunas implicaciones, en el terreno de las ideas, que suceden a partir de una realidad histórica.

Gran parte de las reflexiones efectuadas alrededor de estos asuntos se han hecho a partir de las realidades europea o estadounidense. Sus extrapolaciones pueden resultar útiles para

---

<sup>41</sup> Sólo por citar algunas piezas influenciadas de diversas formas, desde su estructura musical hasta sus títulos, además de las interpretadas por Los Joao, están la de “La Chica Cubana” de Tatjana, “Samba” del grupo Stop, “Cuba Libre” del dueto canadiense Modern Rocketry, “Cuánto cuesta” de Rofo, “I Love Cha Cha Cha” del estadounidense Mark Farina, entre muchas otras. Se tiene también el caso especial y lamentable de “Lambada de luna”, de Chico Chico, en donde Radiorama realiza un plagio en el otorgamiento de créditos a los autores (véanse las Piezas Musicales en la Discografía).

<sup>42</sup> La cantidad de presentaciones de diversos cantantes de nrg en México así lo atestiguan (véase Anexo 7). Además, entre otros ejemplos, tenemos la página de red electrónica latinoamericana *Disco Mix 80 :: La comunidad sin límites* <<http://www.discomix80.com>>, la cual difunde y reconoce como importante el trabajo discográfico del LS Polymarchs; y la página croata *Alen's Italo Disco Universe* <<http://www.italo-disco.net>> la cual posee, en su sección de fotografías, además de las referentes a Click, la presentación del cantante italiano Fred Ventura en la Ciudad de México con el LS Valentino, como un concierto que se dio en un lugar importante para el nrg.

algunas latitudes. Incluso para el caso mexicano en algunos aspectos, sobre todo en los técnico-musicales. Empero, la forma social de apropiación no resulta compatible con las formas en que esta música fue vivida y sigue siendo escuchada en otros países.

De hecho, la manera en que la tecnología de la tornamesa evolucionó, permitió que el espacio natural del nrg no fueran las discotecas, sino lugares más accesibles para la juventud no adinerada. Este proceso, que no es exclusivamente mexicano, tuvo un modo de apropiación muy particular en la Ciudad de México que, en su momento, se extendió al resto del país.

Los llamados “LS” fueron el modo de apropiación mexicana, capitalina, de consumir un objeto cultural producido en variadas partes del mundo, que contenía una fuerte carga de evolución tecnológica presente en su constitución como objeto histórico. Esta manera de apropiarse una música terminó construyendo una identidad sociomusical.

Finalmente, cabe señalar que los recursos empleados en esta música no solamente desarrollaron la tecnología auditiva, sino la visual. Por un lado, los sistemas de iluminación se perfeccionaron de manera que se hicieron más espectaculares, complejos y móviles. Además se usaron de una manera desmontable. De esto y sus implicaciones profundizaré más adelante.

Por otra parte, los videos, que ya habían sido usados incipientemente por la música disco, proliferaron y fueron usados en el nrg y el *break dance*. Hubo más cuidado e imaginación en la construcción de una visualidad acorde a una cierta historia musical, en el vestuario y las escenografías, en el montaje de coreografías de baile y en la utilización de los recursos tecnológicos de la época. Particularmente influyentes fueron los videos de *break dance* del artista estadounidense Michael Jackson. El empleo del video, a partir de los ochenta, se generalizó en todos los géneros de la música popular. La música se pudo ver y la cultura audiovisual, junto a la industria del video, se consolidaron de una manera nunca antes vista en el último quinto del siglo XX<sup>43</sup>. En el ámbito estético, hoy no carece de sentido la pregunta de si el video musical, por sí mismo, ha alcanzado ya el rango de arte.

---

<sup>43</sup> La industria del video no solamente abarca los videos musicales, sino películas, documentales, etc. Se trata de una ampliación del acervo histórico-cultural de cualquier individuo o sociedad. La consolidación de esta industria no sólo hace soñar a quienes consideran un logro del individualismo poder ver películas en casa sin

## *2.3 De la Discoteca al Luz y Sonido: el último “boom” mundial de música popular en México y sus nuevos espacios sociomusicales*

### *2.3.1 El Luz y Sonido: contexto de innovaciones técnicas electrónicas y creación de nuevos espacios sociales*

El nrg se constituyó como la última música popular difundida a nivel mundial que fue consumida no sólo por adolescentes. Esto es válido, fundamentalmente, si atendemos el sentido integrador de su baile social en las fiestas familiares o privadas. De alguna manera, la persistencia del baile en pareja, la disposición espacial de las mismas (en fila, similar al de la música disco) y el baile reducido a su mínima expresión (sin intención de lucirse, sino marcando los movimientos mínimos con la intención de poder conversar con la pareja aunque fuera a gritos), le permitieron cumplir esta función social. Esta función tan sencilla dejó de cumplirse en músicas posteriores. Por otro lado, su consumo y escucha en otros ámbitos no fue realizado únicamente por adolescentes.

La manera en la que se vivió en México, constituyó una forma específica de apropiación que atravesó por un proceso de sustitución de la discoteca por el LS como el espacio privilegiado de su escucha y baile.

Esta transición, marca un viraje significativo en la historia de los espacios de baile en México. Hay que señalar que, pese a que muchas discotecas tocaron nrg, la aparición de los LS, sobre todo en la Ciudad de México durante el primer lustro de los ochenta, significó una competencia notable para ellas<sup>44</sup>. Además, su posible estatuto de música accesoria de

---

necesidad de acudir a un sitio público, o a quienes lo consideran una ampliación de la democracia gracias a la piratería videográfica o a la posibilidad de que cualquiera sea artista y pueda realizar su propio video. La consolidación de esta industria también hace soñar a las grandes multinacionales de la electrónica con cuantiosas ganancias, siempre y cuando sostengan la nueva manera de hacerse ricos a través de la técnica puesta al servicio del dinero (capital). Es decir, mediante la transformación constante de las tecnologías de reproducción (formatos) que ponen en riesgo a estos nuevos acervos histórico-culturales y que obligan a un desembolso perenne para una “actualización” constante, desenfrenada e innecesaria. La industria del video es la expresión histórica, social y económica (capitalista) de la consolidación escandalosa de la cultura audiovisual (moderna).

<sup>44</sup> Cabe decir que los primeros LS aparecen en el Distrito Federal, por lo tanto, las discotecas de la provincia tardaron en resentir los efectos de la competencia de los nuevos DJ's independientes. Aunque más tarde, de todas formas la competencia llegó, fuese por el surgimiento de LS locales o por las presentaciones de los LS capitalinos (véase Anexo 6). El fenómeno de la apropiación del nrg en los estados se reprodujo siguiendo los

una clase favorecida se inhibió. Esto tuvo consecuencias notables en las discos, y tales efectos serán analizados en el último capítulo.

Por otro lado, el surgimiento de los LS nrg es importante en la medida en que fungen como el medio por el cual podrá surgir una nueva identidad sociomusical. Por lo tanto, su contexto e implicaciones deben ser analizados con más cuidado.

El LS constituyó nuevos *espacios sociomusicales* en México. Es decir, ámbitos donde se desarrollan interacciones sociales alrededor de la música. Se trata de lugares en donde se crea sociedad mediante el impulso musical. Tal es la característica de todo espacio sociomusical. Esta es la verdadera **importancia** del LS.

Históricamente, la mayoría de los primeros propietarios de los LS eran los mismos operadores de sus tornamesas. A estos propietarios se les conoce popularmente como “sonideros”. Según el locutor de radio Modesto Santos, la palabra “sonidero” tiene dos sentidos: el de ser propietario de un LS y el de ser el presentador del LS<sup>45</sup>. Santos se refiere a los LS tropicales, pero no estoy tan seguro de que sea propio, incluso en este ambiente, llamar “sonidero” al presentador.

Por su parte, el sonidero Manuel Meteor, me ha indicado que la diferencia entre una “disco-móvil” y un “sonidero” recae en el tipo de música tocada. De tal modo, hay “disco-móviles” de disco o nrg, por ejemplo, y “sonideros” de música tropical. Sin lugar a dudas, el término “disco-móvil” es la manera glamorosa y elegante de señalar a un LS, pero esto no significa que bajo esta categoría se aglutinen elementos constitutivos y formas de emplazamiento suficientemente distintas como para ser considerados diferentes, en su calidad de LS, los que tocan músicas diversas. Por otro lado, esta distinción no opera en el uso social, pues algunos tropicales se identifican como “disco-móvil” (Discomóvil Canadá)

---

lineamientos que se habían dado en la capital. Por otro lado, hay que señalar que se llegaron a dar situaciones simbióticas entre discotecas y LS de manera ocasional. Un claro ejemplo de esta situación es el hecho de que la Discoteca del Hotel de México, una de las más importantes de la ciudad en la década de los ochenta, fue la casa del LS Winners entre 1984 y 1987, un período importante en la expansión del nrg, pero también una etapa que cancelaba a la discoteca como el espacio privilegiado para escuchar música proveniente de la tradición disco. Winners tocó nrg aquí, aunque no de forma exclusiva (véase Anexo 8). En el Hotel de México, además, diversos LS presentaron artistas de renombre mundial en el ámbito del nrg, incluido el propio Winners (véase Anexo 7).

<sup>45</sup> Diferenciación realizada en el programa de televisión de Canal Once del Instituto Politécnico Nacional, *In Memoriam*, episodio: “Sonideros: Ecos del Barrio”.

y otros de nrg se llegan a identificar como LS o Sonidos (Sonido Montesquiu). A pesar de las claras diferencias entre los que tocan músicas diversas, en el uso social y en sus diversas expresiones (publicitarias, hemerográficas, etcétera), no se ha considerado que al “ambiente sonidero” no pertenezcan los que no tocan música tropical. A partir de estas críticas planteo, a continuación, un concepto que recoja el uso social y que denote una realidad histórica específica.

**Conceptualmente**, es el LS la forma de emplazamiento de diferentes músicas con características específicas surgidas en la Ciudad de México. Hablar del “ambiente sonidero” incluye a todos los géneros musicales que han utilizado su propia tornamesa (móvil) como medio de escucha musical, incluidos los muy escasos Sonidos de rocanrol (como el Sonido Carita JC de Ciudad Netzahualcóyotl)<sup>46</sup>. En este sentido, es el modo específico de apropiación mexicano de la música nrg. El LS sintetiza una serie de contradicciones socioculturales y económicas de la Ciudad de México a inicios de los ochenta. Por otro lado, también condensa la dinámica de la evolución de una música cuyo origen dejaba de tener importancia reflejando los procesos de mundialización en el arte y la cultura. El LS es la base que permite la re-significación, para los simpatizantes del género, acerca de una música emanada, principalmente, de las industrias culturales.

Los **antecedentes históricos** de los LS se remontan prácticamente a la aparición de los primeros tocadiscos que, sin ser expresamente portátiles, pudieron ser trasladados sin grandes dificultades. En México, hubo personas que trasladaban su tocadiscos y bocinas a casas, interiores de vecindades, ocasionalmente la calle y cobraban por entrar a la “fiesta”<sup>47</sup>. A ellos se les empezó a dar el mote de “sonideros” y a su equipo el de “Sonidos”. Los

---

<sup>46</sup> Su escasez se debe a que la figura del DJ, por su propia naturaleza, es opuesta a la de un grupo musical. Si alterna con ellos su importancia es siempre subordinada a los grupos de rock, pues el Sonido siempre es “abridor” o toca entre una banda y la otra con la finalidad de bailar, cosa que no pasa necesariamente con los grupos de rock (nunca con los grupos estelares de rock pesado). El funcionamiento del Sonido también es distinto, pues no se ocupa una iluminación especial debido al propio sentido de escucha musical del rock, opuesto a la iconografía disco. De allí que me refiera a ellos como “Sonidos” y no como LS. Un caso excepcional es el de Forastero. Según Senén Reyes, DJ de Forastero, este LS en sus inicios llegó a tocar rock pesado junto con nrg en una misma tocada -sin problemas- en 1982 y 1983.

<sup>47</sup> Me atrevo a decir que este no es un fenómeno solamente mexicano, ni tampoco exclusivamente latinoamericano, sino propio de las sociedades que, históricamente, no han vacilado en apropiarse festivamente de los espacios públicos. Es decir, aquellas en que la festividad se vive tan intensamente como el dominio padecido que la “fiesta” despojará simbólicamente. Esta es una expresión concreta de lo que se denomina “mundialización de la cultura”.

Sonidos de música tropical, sin iluminación alguna, fueron los primeros en definirse sobre de ciertos géneros en emplazamientos callejeros, llamados “fiestas”, “bailes”, “tardeadas” y “tibirís”<sup>48</sup>. Uno de los pioneros de la música tropical es el Sonido Arco Iris, fundado por Pablo Perea como Sonido en 1945 y que acaba de celebrar 60 años de trayectoria<sup>49</sup>.

Estas tardeadas tuvieron una importancia moderada hasta la década de los setenta<sup>50</sup>. Durante esta década los bailes callejeros se tornan más frecuentes y la organización de éstos más compleja. Esto incluye la ampliación de la capacidad de equipamiento de los organizadores, así como el desarrollo de perfiles más notorios por parte de éstos. Es bien sabido que, históricamente, las manifestaciones más parecidas a los Sonidos mexicanos, durante esta década, se encuentran en los *sound systems* de Jamaica de estos mismos años. En el caso jamaicano, compartimos la pobreza como causa de su aparición y la puesta de música no versátil, sino enfocada a algún género, entre algunas otras semejanzas<sup>51</sup>.

A fines de los setenta e inicios de los ochenta se da una evolución notable de los Sonidos tropicales en México, los cuales dejarán las tardeadas (por las tardes) para instalarse casi por completo en la nocturnidad y la calle. Entre otros factores, el contexto económico de la crisis mexicana de inicios de los ochenta, que impedía la asistencia a ciertos lugares de diversión, y luego el acicate de la competencia de los recientes LS nrg, tendrían que ver con el desarrollo de los tropicales. A partir de entonces empezarán a

---

<sup>48</sup> La música “tropical” es una noción ambigua que en Latinoamérica denota diversos géneros musicales (cumbia, “salsa”, sones cubanos, rumba, guaracha, etc.) De aquí en adelante, la referencia a la música tropical indica al conjunto de géneros que en esta geografía, comúnmente, se incluyen dentro de esta noción. Utilizo de esta manera al término porque no me parece que suscite oscuridad y porque no me encuentro en condiciones de discutirlo, considerando su profundidad, sin distraerme del tema principal.

<sup>49</sup> Véase Documento 1 del Anexo 20.

<sup>50</sup> Las orquestas mexicanas de los géneros bailables de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, géneros “tropicales” (danzón, mambo, cha-cha-cha) y el swing, ocuparon la centralidad musical en los salones de baile, espacios privilegiados de la danza urbana, aunque no todos podían pagarlos. Posteriormente, el sentido de escucha del rock impulsó la asistencia a ver a los grupos en vivo. Por otra parte, estos organizadores de “fiestas” no poseían una tecnología acústica muy desarrollada. De una manera o de otra, se fue consolidando la percepción social sintetizada en la frase de que “la música viva siempre es mejor”.

<sup>51</sup> A pesar de que en Europa y en EU, y probablemente en otras partes del mundo, existieron DJ’s móviles que instalaban su propia iluminación y equipo de sonido, hubo diferencia frente al caso mexicano en la naturaleza de las prácticas colectivas. Otras ocasiones, se puede agregar, además: la capacidad de emplazamiento y la creación de espacios sociomusicales. Más notable es que, a veces, en otros países ha predominado el uso de música “versátil” y no de un solo género musical, por lo que, bajo estas circunstancias, no es posible construir una identidad sociomusical.

fraguar, con elementos propios y externos, el perfil que hoy los define y hace tan característicos<sup>52</sup>.

Estos Sonidos de la Ciudad de México, que tocaban música tropical desde la década de los cuarenta, fueron emulados por los seguidores de la disco en los setenta. Se convirtieron en “Luz y Sonido” al contar con recursos visuales, como una modesta iluminación y una esfera de espejos, y tuvieron un auge relativo frente a la avalancha sonidera de los años ochenta.

Su importancia también fue relativa, dada la novedad que constituyó en sí misma la discoteca como nuevo espacio de baile, a pesar de que algunos de ellos llegaron a tocar en discos<sup>53</sup>. Hasta cierto punto, se trató de una especie de sustituto o alternativa que aprovechaba públicos locales o sectores sociales que no podían acceder de manera reiterada a estos lugares<sup>54</sup>.

Sin ser pocos, estos LS no fueron tan numerosos en comparación con los de nrg de la década posterior. Frente a estos últimos, su capacidad de emplazamiento y tecnología audiovisual incorporada también resultó menor, de allí la preeminencia de los auditorios locales. Sin embargo, fueron importantes porque utilizaron iluminación y sentaron un antecedente fundamental. En sentido estricto, se trata de los primeros LS en México. Algunos LS disco fueron Alpie, Baxter Disco, Banana, Bogar, Candy, Chester’s, Crazy

---

<sup>52</sup> Se fueron definiendo elementos distintivos como el tipo de voz y el lenguaje utilizado de su presentador, el envío de saludos y mensajes durante la pieza musical, el fondo musical entre una pieza y otra, etc., además de los referidos a sus audiencias. Por otro lado, también irá ocupando otros espacios, como los salones de baile. Luego aparecerán después en los estados, harán giras al extranjero y, por último, surgirán en los EU (por ejemplo, Sonido Azteca de San Francisco). Los análisis sobre los LS tropicales mexicanos son también materia pendiente.

<sup>53</sup> Según David Pérez (propietario, DJ y fundador del LS nrg Laboratorio Disco Winner), se trató de Bogar en la Discoteca del Hotel de México. Varios testimonios me llevan a pensar que se trató, probablemente, del LS disco más importante junto con Marlboro. El área de influencia de Bogar, según la socióloga Maya Aguiluz, correspondió a las colonias Narvarte, Del Valle, Portales, Nativitas y zonas aledañas.

<sup>54</sup> En efecto, a veces fungiendo como sustituto para ciertos sectores y, a veces, como espacio alternativo para públicos locales. Diversos testimonios me han señalado que los LS disco tocaron en diversos lugares de la ciudad, con composiciones socioeconómicas distintas. En términos geográficos no se localizan en los suburbios de las orillas, sino en partes más céntricas: la colonia Roma y sus zonas aledañas, las Lomas de Chapultepec, Satélite y sus alrededores, Iztapalapa, etc. En todos los casos, se reconoce que, en buena medida, parte de la realización de estas “fiestas” obedecía a que el acceso a las discos tendía a un carácter de exclusividad. También se señala que las asistencias eran prominentemente locales y que no ser rompían las barreras de clase. En las fiestas donde tocaban LS en zonas privilegiadas o medias, la ostentación del medio de transporte o la marca de la ropa, tenía un carácter importante. En alguna medida entonces, los LS eran competidores de las discotecas locales. Así, por poner un ejemplo, Alpie de Rincón de Echegaray, podría haber sido considerado “competidor” de las discotecas La Jirafa Discotheque, La Tortuga Le Club o Stardust de Satélite.



Monks, Disco González, Gallery, High New York, King Kong, Lesbos, Mantus, Marlboro, Meteor, Nashville, New Wave, Polymarchs, Soundset, Sundance Disco, UBQ, Vanee's, Voyage, etc.

Si la tecnología audiovisual con la que contaron fue modesta, sus formas de difusión lo fueron aun más. Por ejemplo, las publicidades para sus presentaciones en estos años no tuvieron la relevancia estética, ni de referencia identitaria, como las tendrían las de los LS nrg de años posteriores<sup>55</sup>.

En general, en la historia de estos LS parece observarse el surgimiento de un primer grupo de ellos a partir de 1976. Posteriormente, a fines de los setenta y hasta 1980, surgen otros más que se transformarán fácilmente en LS nrg.

Sin haber podido consolidar una identidad sociomusical, la música disco transitó hacia el nrg en la década de los ochenta. En este proceso de cambio musical hubo todo tipo de modificaciones en los LS. Algunos, como Lesbos, King Kong, Marlboro, Meteor, Polymarchs, Chester's, Soundset, Banana o Candy, se convirtieron en importantes LS nrg en los años posteriores<sup>56</sup>. En otros casos, los LS cambiaron su nombre al modificar el género de música tocada, como Crazy Monks, quien se convirtió en Montesquiu, otro LS nrg importante. Hubo otros tipos de reconversión, como la de Alphie, el cual se transformó en la discoteca Andy Bridges<sup>57</sup>.

Para muchos LS, la re-conversión no resultó tan eficaz. Algunos ni siquiera la intentaron, o lo hicieron tocando no nrg, sino música pop. Al final, la mayoría de ellos desaparecieron y el nombre de varios de ellos fue tomado o imitado por nuevos LS nrg<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> Las zonas de reparto iban también en función de la clase social. En la zona noroeste, se distribuían publicidades afuera de la sala de videojuegos Pennyland en Plaza Satélite.

<sup>56</sup> Véase Anexo 5.

<sup>57</sup> El local en donde se erigió esta discoteca fue el mismo en donde Alphie tocaba y era la propia casa de su propietario, Andrés Puente, en Calzada San Agustín 200, en el Fraccionamiento Rincón de Echegaray, en el municipio de Naucalpan de Juárez en el Estado de México.

<sup>58</sup> Desafortunadamente, la falta de imaginación, su gusto o motivos personales y/o el ánimo de hacerse de un modo fácil de un nombre ya trabajado, se ha reflejado en este tópico. Muchos LS nrg han tomado el nombre de otros LS anteriores (disco o nrg), sin tener vínculo histórico con ellos. De tal manera, es posible encontrar hasta tres versiones, o más, diferentes de un mismo LS. Este fenómeno se ha reproducido en los estados del país, en donde se han recogido nombres de LS de la capital, quizás también locales, haciendo más embrollada la cuestión. En otros casos, se han puesto nombres extremadamente parecidos a los originales o han coincidido sin querer. Los peores casos se dan cuando los posteriores comienzan a autoproclamarse como los originales. Estas circunstancias, o las de las coincidencias en el nombre, han llegado a resolverse en los tribunales. Supongo que de peores modos también. Todas las referencias aquí realizadas, salvo indicación expresa, se refieren a las primeras versiones. De estas primeras versiones, también hay que decir, muchos tomaron su nombre de personajes o títulos de piezas musicales representativos del género, por ejemplo.

De tal manera, la escena sonidera en México, al iniciar los ochenta, tuvo como ejes básicos musicales al nrg y a los géneros tropicales. Aunque los LS nrg fueron posteriores, influenciaron a los segundos de manera importante<sup>59</sup>.

Al manejar músicas diferentes, pero bailables, pudieron alternar en una misma “tocada” o “toquín”, término que sustituyó al de la tardeada y al de tibirí<sup>60</sup>. Por supuesto que los sentidos de la escucha eran diferentes pero, en el horizonte de la música popular en el México de los ochenta, las audiencias de salsa y cumbia no tenían grandes conflictos con las audiencias nrg o rockers, como éstas sí lo tuvieron entre sí.

En el caso de las músicas tropicales, no se trató nunca de una música que engendrara una identidad sociomusical, sino de músicas que desde hace mucho son parte de las culturas latinoamericanas. Es decir, de músicas accesorias y expresivas de culturas varias.

---

<sup>59</sup> Parte de la influencia nrg se refleja en el tipo de letra para escribir los nombres de algunos de ellos, el empleo de cierto tipo de dibujos en algunas propagandas, la creación de una atmósfera propia de la música disco y nrg a través de la iluminación y el empleo de humo, el uso de efectos acústicos en ciertos momentos (la distorsión de la voz del presentador, etcétera), la presentación de “shows-ballets”, la procuración de una mejor tecnología en el sonido, el auto-adjudicamiento de una leyenda distintiva para el LS, etc. Respecto a este último ejemplo, cabe señalar que la idea de una leyenda que diera personalidad a un LS respetó, en lo general, el sentido de escucha musical “tropical”. No se acudió tanto a los elementos del discurso glamoroso nrg, sino a los propios emanados del barrio urbano. Así, hay distancias significativas entre “La Única Elegancia Disco en México: Sonido Montesquiu” (nrg) y “La Máquina del Sabor: Sonido Pancho” (tropical). Por cierto, este último LS también se adjudica el mote de “El Cabrón de Tepito”. Algunas otras leyendas distintivas de LS tropicales son: “Música de Barrios Solo Para Latinos: Sonido Sonorámico” o “El Rey de la Cumbia: Sonido Fascinación.”. Existen otras que son de orden común como “El Número 1 de Ciudad Neza: Perla Antillana” o “El Rey de Reyes: Sonido La Changa”. Algunos nombres de LS tropicales denotan una clara influencia desde el nrg. Hay corta distancia entre “Polymarchs: la Discoteca Móvil más Grande de Latinoamérica” (nrg) y “El Gigante de la Zona Sur: Discomóvil Canadá” (tropical). Existen otras leyendas de LS tropicales menos afortunadas, que han tratado de insertarse en el discurso glamoroso, como “Por el Placer de Ser: Sonido Super Dengue”. Otras usan adjetivos que usaron los LS nrg relacionados con la lograda unión acústica entre fidelidad y volumen o derivados de su imaginario social, como “El Poderoso de Ciudad Neza: Sonido Revelación Cubana” o “La Calidad del Sonido en México: Sonido Tibiri”. Finalmente, hubo LS que tocaban mayoritariamente música tropical (Pepe Trueno) que terminaron tocando exclusivamente nrg (se convirtió en Sheriff), o algunos LS tropicales que, en sus inicios, se anunciaron para tocar ambas músicas, como Cóndor (véanse Anexo 5 y Documento 12 del Anexo 20). No dejó de haber alguna rivalidad entre los LS tropicales y nrg en dados momentos. En conversaciones con Gerardo Echavarría Meneses, propietario y presentador del LS Perla Antillana, hemos coincidido en que la preocupación por adquirir tecnología reciente, primero acústica (años ochenta) y luego de iluminación (años noventa), por parte de los LS tropicales, sería influencia de los LS nrg, sobre todo por el acicate de una cierta competencia.

<sup>60</sup> El término mexicano de “tocada” o “toquín” es el modo, originariamente urbano popular, de aludir a lo que en el México del siglo antepasado y pasado, o en ambientes rurales, se le ha llamado “baile”. Una tocada es la presentación musical a través de un DJ (o varios) o un(os) grupo(s) musical(es) en un espacio con fines expresos o no para tal fin. Este término posee un carácter general y su forma abstracta respeta el sentido de la escucha concreta del género presentado. Así, se puede asistir a una tocada de punk, *rocanrol*, rock pesado, salsa, cumbia, nrg, etc. De aquí en adelante, debe entenderse cualquiera de los dos términos (tocada, toquín) conforme a lo explicado.

La presentación conjunta de los LS tropicales y nrg, al margen de las posibles rivalidades y diferencias en un momento dado, muestra que la recepción mexicana de esta música no ha sido en menoscabo de músicas arraigadas desde hace mucho tiempo, como los géneros latinoamericanos “tropicales”. Incluso, ha sido sin afectar a la música nativa<sup>61</sup>. A mi parecer, el acervo musical mexicano no fue empobrecido por la llegada de la música nrg a este país<sup>62</sup>.

El LS es un conjunto de elementos que permiten la escucha de la música nrg de una manera que trasciende a la mera fiesta privada o particular. Los **elementos constitutivos** de un LS son un DJ, que ocasionalmente puede ser el propietario, un equipo desmontable de iluminación y sonido, un personal técnico que permite el montaje-desmontaje de tal equipo, un medio de transporte para el equipo y, a veces, un equipo de seguridad y un local fijo para la realización de tales eventos (“base” o “casa” del LS). Estos elementos varían en función del tamaño y la importancia del propio LS.

Históricamente, si un LS ha sido exitoso, sus propietarios han asumido el papel de empresarios y contratado a un equipo de DJ’s. Es decir, la actividad que habían iniciado algunos por un puro gusto musical terminaba haciéndose un negocio rentable del cual dependió la mayoría de los sonideros. La saturación de los espacios en donde poder tocar, permitieron una sobreoferta de DJ’s más jóvenes que podían colocarse como parte de algún LS de éxito. Trabajar en algún LS importante permitía soñar al DJ contratado con tener algún día su propio LS o, al menos, le permitía contar con experiencia laboral reconocida para trabajar después en otro lado como DJ profesional. Esto ha permitido, por supuesto, sostener en algunos casos una tasa de explotación económica importante, así como un

---

<sup>61</sup> En otros lugares, hoy incluso en la Ciudad de México, los LS de algunos géneros han llegado a alternar con grupos de música mexicana (“norteña” y “de banda”). A veces, los mismos LS –sin importar el género- llegan a poner piezas musicales de esta música, bajo ciertas circunstancias. Esto ocurre a regañadientes por la fidelidad que guardan a su tipo de música, por el deseo de conservar un perfil claro para el LS y una audiencia definida. Tampoco puede evadirse que estas músicas mexicanas, a pesar de que existen desde hace mucho tiempo, se ponen “de moda” de acuerdo a ciertos caprichos e intereses de las industrias culturales que mercadean con el arte popular o, de plano, lo producen.

<sup>62</sup> Señalar la manera específica en que el nrg ha afectado a la cultura mexicana en diversos ámbitos es un tema que no atañe a este trabajo, pero que es importante y materia pendiente. Un ejemplo está en la influencia sobre los perfiles específicos de los contendientes en lucha libre en México o el empleo de humo y el tipo de iluminación en sus presentaciones en la arena. En el primer caso, me refiero al luchador Winners, quien toma su nombre del LS Winners. Este luchador tiene la costumbre de arrojar al público cintas de este LS, previamente proporcionadas por su propietario Antonio Morales, antes del inicio de su combate. Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners).

dominio de carácter político en torno a las actividades y expresiones de los DJ's<sup>63</sup>. La consolidación económica de los propietarios de los LS, sus DJ iniciales, les permitió a algunos, posteriormente, dedicarse a algunos otros negocios más o menos relacionados y fundar empresas bien establecidas<sup>64</sup>.

La asistencia a un LS permitía ver, normalmente, a un DJ “en acción”, a diferencia de los locales fijos que han contado normalmente con la “cabina”. Esto generó una estética de la tornamesa como un elemento no desplazable. Es decir, la imagen de la tecnología de la mezcla “a mano”, por así decirlo, se convirtió en un distintivo cultural de la música producida o alterada por un DJ, al margen de que el avance tecnológico hiciera obsoleta esta forma de mezclar. Según Gilbert y Pearson, la estetización de lo analógico fue “producto e influencia de la música *dance*”<sup>65</sup>. Sin embargo, hay que señalar que la función representativa de algunas tecnologías, en este caso la de la tornamesa, no se limita a un aspecto estético, sino también a un sentido de pertenencia, es decir, de identidad. Un sustento que me permite sostener tal punto de vista está en uno de los requisitos solicitados para el Concurso al mejor DJ de Sonido Disco de México en el Congreso Seminario DJ Dance 2005, en el que se solicita mezclar al menos el 50% de la rutina con acetato, “para preservar la *tradición* y la esencia del sonido Disco” y cuya finalidad principal es “preservar el movimiento musical cultural de la música Disco y High Energy”<sup>66</sup>.

Por otro lado, los LS mexicanos nrg se dieron a la tarea de conseguir música en todas partes del mundo, principalmente en los mayores países productores como Italia, Holanda, Bélgica, Canadá y Alemania. La música proveniente de los EU siguió siendo importante,

---

<sup>63</sup> Es una materia pendiente y necesaria el realizar un análisis de las relaciones de poder y explotación al interior de los LS y las discotecas en México, entre los propietarios y los protagonistas del espectáculo, los DJ's.

<sup>64</sup> Por ejemplo, además de funcionar como LS, Patrick Miller se dedica actualmente a la renta de equipo y a “sonorizar” e “iluminar” grandes espectáculos, como pudo haber sido el “Teletón” (caridad envuelta en “papel *show*” para ser vendida económicamente por los grandes capitales y, políticamente, por el gobierno). Soundset y Chester's se dedican también a este negocio y ya no operan como LS. Algunos otros LS, incluso tropicales, también se dedican a “sonorizar”, como lo hace Perla Antillana con grupos musicales de diversos géneros tropicales. En el caso del LS nrg Valentino, además de la sonorización, opera tres discotecas importantes en el sur de la Ciudad de México (Iguana Rana, La Altura y Valentino Disco & Club).

<sup>65</sup> Gilbert y Pearson. *Op. Cit.*, p. 234. La apreciación de que ciertas tecnologías se vuelven irremplazables por su función representativa más que por su eficacia técnica es de ellos. Por otra parte, la estetización de lo analógico no es un producto exclusivo de la influencia musical. Es parte de un proceso que se despliega con mayor fuerza a partir de los años setenta en el que convergen y se entrelazan diversos elementos. Los más importantes los he señalado ya en el capítulo anterior.

<sup>66</sup> *Cursivas mías*. Al respecto, véase la Convocatoria al Gremio de DJ's que conforman el movimiento Disco-High Energy de México: Premio al mejor DJ de Sonido Disco de México en el Congreso Seminario DJ Dance Acapulco 2005 (Documento 2 del Anexo 20).

pero su accesibilidad no permitía encontrar sellos distintivos para el LS. Contar con música inaccesible para los demás fue un requisito importante, pero lo era aún más contar con DJ's calificados<sup>67</sup>. El LS fue aventajando así a las discotecas en sus equipos de iluminación y audio, en el costo de acceso y en la propia música.

La historia de la infraestructura técnica de los LS no deja de ser particularmente interesante. Durante la década de los setenta, para la mayoría de los jóvenes mexicanos existían pocas opciones de escuchar la música disco en su espacio propio, la discoteca. Convertida en accesorio de clase, esta música buscó ser preservada para su escucha en ambientes exclusivos a los que los sectores medios podían acceder sólo ocasionalmente y los sectores populares muy difícilmente. Por lo tanto, hubo un campo fértil para el desarrollo de un rock local desligado de las industrias culturales nativas o foráneas.

Sin embargo, no toda la gente gustaba del rock o únicamente del rock. La música disco podía escucharse en cualquier fiesta adolescente o familiar más frecuentemente que el rock o el punk. Teniendo una gran cantidad de seguidores que no podían acceder a los lugares propios para su escucha, existían las condiciones propicias para crear nuevos espacios para ello. Se anunciaba el advenimiento de nuevos espacios sociomusicales. El avance tecnológico que hizo más accesible la tecnología de la tornamesa, y que resulta coincidente con un punto de inflexión en la evolución de la música disco, resultaron ser los elementos que, en un entorno favorable, produjeron la aparición de los primeros LS mexicanos.

Al principio, la mayoría de los LS construían su propio equipo de manera artesanal para poder ampliar sus limitados recursos. Fue un requerimiento necesario, para deslindarse de los LS tropicales, el contar con bocinas y amplificadores poderosos que no distorsionaran la calidad del sonido. Diversos testimonios apuntan a que el LS Polymarchs fue un pionero imaginativo de la producción artesanal de recursos audiovisuales. En general, los LS debían operar equipos de alta fidelidad y potencia a un bajo costo. Ellos se vieron obligados a diseñar o construir sus propias bocinas ("ballenas"), por ejemplo. Conforme fueron tomando fuerza económica, algunos LS llegaron a sobrepasar a las discotecas mexicanas en la calidad y la cantidad de equipo de iluminación y audio. El LS, por las características que lo veían nacer, apareció hecho para las grandes multitudes. Así, las tocadas eran

---

<sup>67</sup> Contar con una música que los demás no tienen sigue siendo fundamental para los LS de cualquier tipo. Por ejemplo, es el caso de los tropicales que han buscado constantemente, sobre todo en otros países de Latinoamérica, Nueva York y Japón, temas nuevos para su acervo musical.

multitudinarias y frecuentes<sup>68</sup>. Su propio éxito los obligaba a tener una capacidad técnica de respuesta ante un mediano o un gran auditorio.

De tal modo, con respaldos económicos ya constituidos, los LS a lo largo del tiempo llegaron a contar no sólo con sus *scratchers*, monitores y tornamesas mejoradas; también han logrado tener la tecnología de los sistemas computacionales, eco, reverberación, *delay* digital, dobles, triples o cuádruples pistas, semisincronía, secuenciadores, *samplers*, etc.<sup>69</sup>. Parte de esta tecnología acústica ha sido importada en diversos períodos a lo largo de más de un cuarto de siglo, sin embargo, los procesos de importación no detuvieron nunca la producción artesanal, dado que esta podía adaptar aparatos a menor costo o generar innovaciones al respecto.

En cuanto a su iluminación, la historia es similar. Hay que indicar, por principio de cuentas, que en las presentaciones se han soltado, de manera ocasional, grandes cantidades de humo para propiciar una atmósfera similar a la de la discoteca (“entre humo y luces de neón”). Por lo tanto, hay que considerar dentro de los recursos de iluminación a los generadores de humo. Los LS han tenido algunos importados de los Estados Unidos, como el Performance F-100 de la compañía estadounidense Lightware Research, empero, también ha habido una importante producción artesanal al respecto. Se desarrolló una tecnología local en “máquinas de humo” y aparecieron hechuras nacionales. Aunque las importaciones continuaron, se pudo constituir una industria local relativamente exitosa.

En cuanto a los otros artefactos de iluminación se hicieron, de manera mecánica, “arañas” y otros tipos de diseño de luces realizados por los propios LS, como los llamados “faros de avión”, usados por Winners. Incluso, algunos de los LS, como Forastero, participaron de manera más directa en la industria de los artefactos de iluminación<sup>70</sup>.

Como tantas otras historias por hacerse, que esta investigación muestra tan necesarias como olvidadas, queda pendiente una historia sobre *nuestra* tecnología audiovisual que no

---

<sup>68</sup> Véase Anexo 5.

<sup>69</sup> Estos y otros elementos técnicos son los que actualmente, según Charles Keil, producen las discrepancias participatorias tan importantes en la música. Véase, Keil. "Las discrepancias participatorias y el poder de la música" en Cruces. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001. En el caso mexicano, algunos de estos elementos (sistemas computacionales, semisincronía o secuenciadores) son recientes o su uso es más frecuente hoy que antes (*samplers*). Algunos otros no son usados en vivo, pero sí en ediciones de mezcla de manera creciente (*delay* digital).

<sup>70</sup> Senén Reyes, DJ de Forastero, me señaló que entre 1989 y 1995, este LS tuvo una pequeña fábrica de luces e iluminación que surtía a las tiendas ubicadas en la Colonia Centro, en la Delegación Cuauhtémoc, la zona que posee la concentración más importante de almacenes de estos productos en la Ciudad de México.

es posible construir aquí. Esta materia de investigación en México, podría ser vitrina que muestre las posibilidades de desarrollo tecnológico propio.

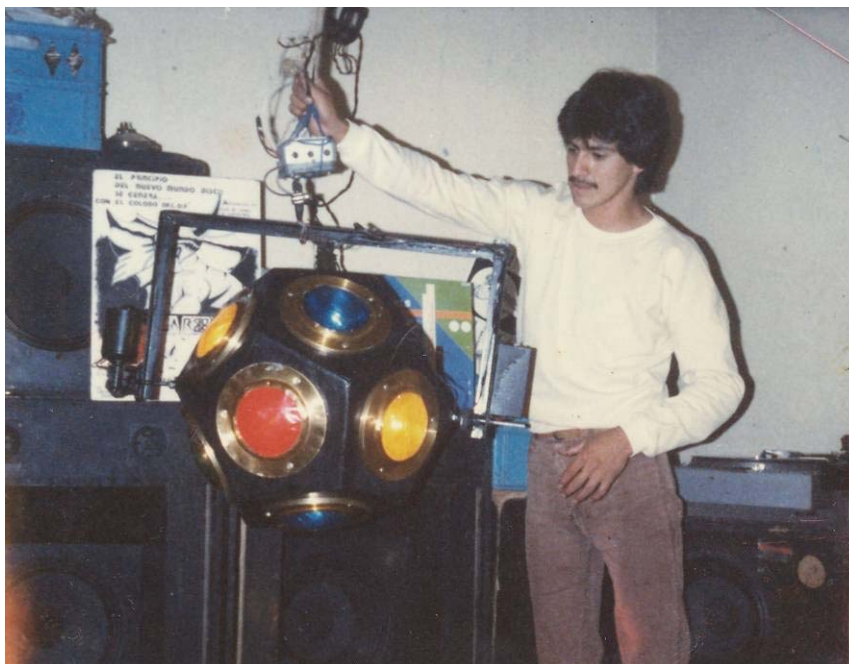


Imagen 6. “Pentágono” de iluminación del LS Megatron, construido y sostenido por su DJ, propietario y fundador, Rubén Reynoso, alrededor de 1985. En su realización se utilizó acero (ángulo), madera, mica de colores y faros de automóvil. Su movimiento se conseguía usando motores de limpiadores de parabrisas de coche. Colección fotográfica de Rubén Reynoso.

Hacia mediados de los ochenta, y sin detener la producción artesanal, algunos LS fueron adquiriendo lo más avanzado en sus equipos. En el terreno de la importación masiva y costosa de equipo audiovisual, Patrick Miller marcó una pauta que acicateó la competencia al respecto, por ejemplo, al adquirir bocinas y amplificadores Cerwin-Vega! e “iluminación italiana”<sup>71</sup>. En base a esta carrera, los recursos de iluminación también terminaron superando a los de las discotecas mexicanas. Poco a poco, se emplearon luces estroboscópicas, sistemas de iluminación giratoria, multigiratoria y de bi-rotación programada, luces móviles multicolores, etc<sup>72</sup>. Específicamente, se modificaron las luces estáticas y monocolors de las discotecas por sistemas móviles de iluminación más sofisticados. Se emplearon ordenadores para programar diferentes secuencias de

<sup>71</sup> Testimonio propio y de Alfredo Ortiz, presentador de Patrick Miller durante el período 1986-1995.

<sup>72</sup> Particularmente interesante es el efecto visual que se genera con las luces estroboscópicas. Éstas hacen ver los movimientos del bailarín un poco parecidos a las tomas de “cámara lenta”.

iluminación. Las luces ocuparon todo el local, pues todo el local se convertía en una pista de baile. A todos estos nuevos elementos luminosos, en conjunto, se le llamó “iluminación italiana”<sup>73</sup>. Algunos LS usaron rayo láser, combinado con los generadores de humo, u otro tipo de espectáculos luminosos<sup>74</sup>. Todos estos recursos fueron usados por los LS mexicanos para emular la atmósfera de las *disco-clubs* más caras y sofisticadas de otros países. La nueva iluminación se hizo presente en las presentaciones de los artistas en vivo, y también en algunos videos musicales<sup>75</sup>.

Todos estos recursos técnicos fueron constituyendo un acervo que poseía una capacidad de emplazamiento capaz de responder a las grandes multitudes, además de constituirse como una forma de acumulación de capital. Más allá de esto último, la lección en el caso mexicano es clara. Las importaciones de vanguardia, en un ambiente de competencia próspero y de voluntad de sobresalir a través de la imaginación y el talento, generaron un aprendizaje rápido de tales tecnologías que se reflejaron, incluso, en mejoras locales ocasionales. A la larga, se propició una situación con menos -pero mejores- importaciones y la consolidación de una industria local de aparatos audiovisuales. Es decir, se generó un esquema de desarrollo tecnológico sostenido basado en el aprendizaje y la imitación, adaptado a circunstancias locales, que ofertó aparatos técnicos a mejores precios y con una calidad suficiente.

La cantidad de equipamiento del LS pronto se tradujo en un tonelaje que requirió medios de transporte con mayor capacidad. En este sentido, su medio de transporte fue expresión de su evolución económica. Del diablito a la camioneta, de la camioneta al camión, del camión al trailer y del trailer a los trailers.

---

<sup>73</sup> El DJ Alejandro Mendoza, propietario y fundador de Valentino, me ha señalado que algunas marcas de los equipos de iluminación eran inicialmente italianas, como Nova Light, pero que, en realidad, la característica principal (y novedad) de este tipo de iluminación fue su carácter robótico.

<sup>74</sup> Winners ha presentado un espectáculo a base de luces estroboscópicas llamado “Lluvia de estrellas”. Patrick Miller ha empleado el rayo láser de manera cada vez más sofisticada. Por otra parte, ya he señalado que Polymarchs ha utilizado, desde hace ya muchos años, un espectáculo luminoso montado en una plataforma móvil que semeja una nave espacial conocido como “Nave Luminosa”, cuyo antecedente es el espectáculo “*MotherShip*” de la discoteca neoyorquina Xenon.

<sup>75</sup> Ejemplos de videos musicales que utilizan el humo, como parte de la atmósfera propia de la música nrg, son los de *Atlantis is Calling* de Modern Talking y el de *Shadow in the Night* de Kay Franz.





Imagen 7. Medio de transporte indicativo de un LS consolidado. Master Genius llegó a anunciar 6 toneladas de equipo para sus presentaciones (Propaganda 25 del Anexo 13). Colección fotográfica de Álvaro y Salvador Hernández.



Imagen 8. Medio de transporte indicativo de un LS principal. Colección fotográfica de Salvador Hernández.

Por supuesto, esta expresión evolutiva no es exclusiva de los LS nrg, aunque fue más visible y rápida en ellos. Incluso, fue materia de estetización en el diseño de sus publicidades y formó parte de su contenido publicitario al anunciarse por tonelaje de equipo<sup>76</sup>.

De tal manera, se reunían a grupos numerosos, en locales diversos, que se encontraban deseosos de escuchar y bailar una música que tomaba el nombre de nrg y que resultaba más rápida e intensa que la música disco. Por otro lado, la forma de bailar nrg y la aparición explosiva del *break dance*, de la cual hubo una influencia musical y dancística mutua muy intensa a inicios de los ochenta, hicieron aun más atractivo el asistir a una tocada nrg para la generación de adolescentes y jóvenes mexicanos de esta década. Estas tocaditas pronto comenzaron a distanciarse de las peleas dancísticas callejeras *break* del Bronx en Nueva York o Los Ángeles, o de reuniones similares de adolescentes en otras partes del mundo que bailaban nrg<sup>77</sup>.

Una de las características fundamentales del LS es la configuración de espacios sociales a partir de cierta apropiación de la espacialidad urbana. El LS, a diferencia de la discoteca, puede presentarse en cualquier parte, pues su equipo de audio e iluminación se puede montar y desmontar. De hecho, una de las características de los espacios que fueron ocupados por los LS es que se trataba de locales improvisados o que no habían sido construidos con la finalidad de acogerlos. Desde salones de fiesta hasta el Palacio de los Deportes, desde estacionamientos, patios y explanadas de todo tipo de escuelas (incluida Ciudad Universitaria) hasta bodegas, desde deportivos hasta cualquier calle de la ciudad, desde Plazas de Toros hasta auditorios, los LS penetraron por todas partes. Especialmente significativa resulta la apropiación de la calle. La calle que por la mañana tenía pintado en el suelo un diseño para jugar avión y que era de los niños, por la tarde era una cancha de fútbol o de básquetbol y por la noche el espacio de una tocada. Así, se cumplían necesidades de entretenimiento diferentes y se generaba un fuerte vínculo entre las

---

<sup>76</sup> Véanse Propagandas 12 y 20 del Anexo 13.

<sup>77</sup> Según Fluent-C, Suspense, Toze y Zia. "Breakdancing Breakdown-UK" en Geerinck. (comp.) *Jahsonic.com, a vocabulary of culture* (Tema, género y categorías: Music-A history of music-History of rap and hip hop-History of Breakdance) [artículo en línea]. J. Geerinck. [Fecha de consulta: 26 de febrero de 2005] <<http://www.jahsonic.com/Breakdance.html>>, las pandillas de Los Ángeles y Nueva York obligadas por su contexto de violencia, aprendieron y se transmitieron a sí mismas artes marciales para defenderse, "en particular un estilo brasileño". Es fácil intuir que se trata del arte marcial-baile afro-brasileño de la capoeira. Según este documento, este arte marcial latinoamericano, de raíces africanas, jugó un papel importante en los setenta como antecedente del baile *break*.

audiencias y los LS, pues la mayoría de ellos (incluidos los tropicales), surgían en la calidez del barrio, en la propia y querida calle<sup>78</sup>.

Los LS más importantes, por lo general, tenían su “casa” o “base”<sup>79</sup>. Es decir, un local en donde habitualmente tocaban, aunque ocasionalmente no lo hicieran porque salieran a otro sitio<sup>80</sup>. La aparición de los LS por la ciudad y, posteriormente en el país, fue notable<sup>81</sup>.

A pesar de que la movilidad de los LS es una característica insoslayable de éstos, es posible realizar una especie de “geografía sociomusical” a partir de las “zonas de influencia” de los LS capitalinos.

En realidad, una *geografía sociomusical* es una división socio-espacial, relativamente estable, basada en función de una cierta escucha musical que genera adherencias identitarias. Por su propia naturaleza, casi todas las geografías sociomusicales que se construyen a partir de las identidades sociomusicales son menos estables que otro tipo de delimitaciones geográficas, incluso musicales, pero que no están orientadas en función de las identidades sociomusicales<sup>82</sup>. Ello nos llevaría, por ejemplo, a concluir que el poniente

---

<sup>78</sup> Para Maffi es el mito, encarnado en un artista ídolo, el que se constituye como punto de referencia para validar o invalidar cualquier experimento musical. Maffi. *Op. cit.*, p. 289. Este punto de vista es similar al de Frith, en relación con la preponderancia de la "comparación de sonoridades" para la elaboración de juicios estéticos o preferencias de gustos, al interior de la música popular. Frith. *Op. cit.*, p. 432. La cuestión es que Frith se refiere más a un análisis de características musicales, de la música o de la obra de arte, y Maffi a uno que involucra la cuestión de la personalidad y su actitud frente a la vida, más del artista o creador. Sin embargo, en relación con el planteamiento de Maffi, podemos observar las diferencias en *status*, poder y riqueza entre los intérpretes y sus audiencias. No sólo en las *pop stars*, sino también en viejos, consagrados y auténticos ídolos. ¿Acaso lo fueron y dejaron de serlo?. Una de las bases del ídolo estriba en aquel sentido originario de la existencia del *blues singer* en cuanto a ser un portavoz cualquiera, uno más de la comunidad. En este sentido, auténtico. Esta circunstancia ocurre en el inicio de los LS, tanto con los propietarios como con los DJ's. La intromisión del capital en la música pudo generar ídolos precisamente porque la autenticidad, como nuevo fundamento de culto de la obra de arte en la modernidad, es una característica que vende porque se considera que vale. Pero, a la vez, la propia intromisión del capital genera contradicciones y diferencias entre los intérpretes y las audiencias. Por ello se antoja cada vez más difícil el surgimiento de ídolos "auténticos" y la persistencia de ídolos immaculados, porque el recubrimiento de la autenticidad se encuentra cubierto con el ropaje de la irrepitibilidad. De allí, la actitud prepotente de algunos integrantes de la generación fundacional frente a las nuevas audiencias que no vivieron los orígenes del nrg ni muchos de sus grandes eventos.

<sup>79</sup> Véase Anexo 8. De aquí en adelante, cuando me refiera a una “casa” o a una “base” lo hago considerando este significado propio del argot del ambiente sonidero.

<sup>80</sup> Véase Anexo 6. No necesariamente eran lugares exclusivos para el LS residente, pero a veces podían serlo.

<sup>81</sup> En muchas localidades de todo el país fueron apareciendo DJ's independientes que se dieron a la tarea de hacerse de su propio LS. Hasta donde he podido averiguar no existe un registro histórico, mucho menos una historia u otro tipo de investigaciones que den cuenta de este proceso en otros sitios. Esta es otra tarea más que está pendiente por realizar.

<sup>82</sup> Aunque, en ocasiones, pueda parecer que ocurre lo contrario. Llamar popularmente a Azcapozcalco “Azcaposalsa”, pudiera hacernos intuir que la proliferación e importancia que han tenido los LS tropicales en

fue más rocker que el sur en los ochenta. De hecho, en buena medida, ser joven en la ciudad significó en esta década construir e/o incorporarse a esta geografía. En la década anterior, la única identidad sociomusical constituida era la del rock y las oposiciones sociales urbanas se daban más en términos de clase que, por cierto, el contexto económico suavizaba. En la década posterior, los jóvenes se encontraron con una geografía dada y constituida. Sobre de ella podrían aparecer cambios, pero la década de los ochenta resultó fundacional en un sentido geográfico sociomusical de espectro amplio y encuentros conflictivos. En realidad, la territorialización que pretendo aludir no está dada sobre la base de un espectro total de las diversas identidades sociomusicales en la Ciudad de México en un momento histórico dado, que es lo que constituye una verdadera geografía sociomusical. Más bien, es un reconocimiento de una preeminencia geográfica de cierto actor social (un LS específico) dentro de un mismo género musical (el nrg).

Toda la Ciudad de México fue ocupada, en la década de los ochenta, al modo de los LS. Las zonas de influencia específicas de cada LS en esta “geografía sociomusical nrg” se determinan por la ubicación de las casas de algunos LS o, simplemente, por ser las zonas en donde concentraban sus presentaciones. De entre los más importantes, podemos encontrar a Forastero en Azcapotzalco y zona noroeste, Lesbos en la Colonia Pensil y la parte noroeste, Master Genius en Tlalnepantla y toda la zona norte, Polymarchs en Tlatelolco y toda la zona norte, Soundset en Ciudad Netzahualcóyotl, Aragón y las partes norte y oriente, Banana en Aragón y la parte noreste, Menenergy en Progreso Nacional y la parte noreste, Montesquiu en San Felipe de Jesús y la zona noreste, King Kong en la Colonia Morelos y la zona centro, Patrick Miller en la Colonia Centro, Chester’s en Coyoacán y la zona suroeste, Top Sistem en la Colonia del Valle y la zona sur centro, Winners en Iztacalco y toda la zona oriente y sur, Valentino en Tlalpan y la zona sur y noreste, D’Vinci en

---

esta delegación denota con claridad una identidad sociomusical. Sin embargo, no es así. La alusión popular encuentra sentido realmente en las identidades populares previas, constituidas a través de la importancia de la identidad barrial en esta delegación. No es un secreto que sea justamente en estos sectores geográficos donde se manifiesten con más claridad las particularidades culturales o se preserven algunos rasgos históricos tradicionales. Lo que se observa es una expresión cultural latinoamericana que adquiere importancia manifiesta porque existe una espacialidad urbana que aglutina muchos barrios, muy receptivos a la música, en una pequeña zona. Cada barrio ha poseído una identidad local tradicional que se ha ido configurando desde antes de la llegada de los aztecas al Valle de México. Son identidades no estáticas que han bailado bien, y de todo, y no se configuran a partir de la preferencia por la salsa. Más bien la salsa, y otros géneros tropicales y no tropicales, encuentran suelo fértil para ser recibidos en estos espacios urbanos culturales de tradición popular.

Xochimilco y la zona sur centro. Por supuesto que esta geografía sociomusical nrg es muy relativa debido a la movilidad propia de los LS. Sin embargo, en alguna medida los seguidores de cada LS en particular todavía llegaron a determinarse, en parte, por la cuestión geográfica. La movilidad y la cantidad de LS hacen más relativo este intento de construir esta geografía, pues han habido muchos otros LS nrg como: Acme, Aika, Albatros, Albayul, Amadeus, Anismus, Aries, Armstrong, B-52, Baby'O, Baby's Sound, Balantines, Bandolero, Bare Fud, Berry, Black Machine, Black Magic, Black Star, Bocaccio, Bogar, Bogart, Boss, Boston, Brownsville, Bucaner's Creek Sound, Buho's Disco Club, Candy, Caterpillar, Chalenller, Chaplins, Charger, Charlie, Chicali, Cobra, Crazy, Crazy Legs, Cyrcuss, Dangel's, Danger Dance, Decibel, Destroyer, Dillon's, Disco Power, Discovery, Divain, Dolby System, Electric Light, Enterprice, Enterprise Sound, Eralash, Estridance, Éxtasis, Fahrenheit, Fantasía, Fantasy, Fashion, Fats One, Fire Stik, Fixin, Foggy, Foxy, French, Fun Machine, Gallery, Genesis, Good Wave, Harley, Heaven and Hell, Hennessy, High Energy, Hollywood, Hot Lak's, Jimas Disco Music, Junior Disco, Kadiz, Kempol, Kenwood, Lazzer, Le Dome, Le Jardin, Leiser, Let Sound, Liverpool, Logans, Logar, Lobas Night, Lobo, Macheli, Magma, Magnum, Manhattan, Mantus, Marlboro, Marshall, Marvellous, Master Jenino, Master Mixer, Master Sound<sup>83</sup>, Masters, Maveiker, Max Cooper, Maxell, Maxom, Maxy Master, Megatron, Megatón, Meteor, Mikhers, Mixer Master, Monster, Montecarlo, Mr. Green, Mr. Hopper, Music Charmer, Nancy, Nasty, Obykiu, Olimpo's Sound, Orange Electric, Orion, Pachuco, Palomino, Panter Mix, Parsec, Pegaso, Ping Master, Playboy, Plegang, Poderío Cherokee, Pointer, Police, Ponchet's, Proton, Pulsar, Regin'e, Rhamses, Rocky, Romeo, Rosqui, Sarmachs, Sax Sound, Scorpion, Scrounge, Sheriff, Sinergy, Skeeper, Smarshs, Smurf's Sound, Snoopy, Sound Sweet, Sound Sheyk, Sparkling, Sparks, Sound Ballerino, Souvenirs, Spider Sound, Spinks, Star Light, Star Point, Star Sound, Starky Sound, Stranger, Striker's, Strong, Studio 54, Studio Flipper, Sujheey, Sunshine, Taqueshi, Tennessee, The Boss, The Midnight Special, Thunder, Titanic, Top Shot, Transam, Transx, Traunset, Tsunami, UBQ, UVQ, Vago, Vanee's, Viking, Voyage, Wells Fargo, Wensbey, Winesther, Wisser, Wizar,

---

<sup>83</sup> Hubo algunos LS que adoptaron el nombre de anteriores, como lo harían con Extasis y Marshall, por ejemplo, y otros que disputaron porque llegaban a coincidir en el nombre. Fue el caso de Master Sound de la Colonia Ampliación Petrolera en la Delegación Azcapotzalco, el cual adoptó el nombre de Sinergy por “problemas de registro”, según el Documento 7 del Anexo 20.

Wizard of Sound, Zhakeyz, etc. Esta es una pequeña muestra de una cantidad innumerable, que se corresponde con las dimensiones de una ciudad como la de México. Todos los LS mencionados y no mencionados jugaron su propio papel y han sido importantes.

### *2.3.2 El Luz y Sonido como espectáculo: el glamour a precios populares*

Parte del cambio de funciones de la música en la época moderna se debe a la revolución en los medios de transporte y comunicación, así como a la posibilidad de grabar y reproducir música. Pero este cambio, también se constituye en las peculiaridades de emplazamiento de la música que genera un advenimiento de nuevas formas artísticas. Siguiendo a Benjamin, puedo afirmar que estas peculiaridades se refieren a la colaboración técnica para con el desarrollo de un cierto tipo de arte<sup>84</sup>. Se trata de los adelantos de la física, particularmente en la electrónica y en la acústica en relación con el volumen. Al poder ser alterado el volumen de la música, el emplazamiento del arte musical pudo adquirir dimensiones de espectáculo. La monumentalidad de las orquestas de la música romántica se quedó corta ante el poder técnico acústico de las bocinas y los amplificadores. El uso de recursos audiovisuales y computacionales, cada vez más sofisticados, permitieron una espectacularidad que modificó para siempre el emplazamiento artístico musical. Esto fue expresado con suficiencia desde los albores musicales del nrg, pues fue parte de su particularidad el haber contribuido a adecuar algunas funciones sociales y efectos artísticos que ya se venían perfilando como necesidades desde antes de su aparición.

Los LS mexicanos adquirieron características propias. Una de ellas fue su viabilidad económica. Resultaron ser un gran negocio. En general, la música nrg era un gran negocio que era explotado, en mayor o menor medida, por la industria discográfica, la radio, la TV, las revistas, los propietarios de los LS, los productores de ciertos vestuarios, los propietarios de los locales donde se presentaban los LS, la industria de los accesorios (calcomanías, calendarios y demás), los dibujantes de la publicidad y las industrias implicadas en todas estas actividades. Fue una música que prácticamente no tuvo publicidad puesto que no la requería. Era un producto que garantizaba su venta con ciclos

---

<sup>84</sup> Benjamin. *Op. cit.*, p. 49.

de ganancia amplia en tiempos cortos. El costo para ingresar a un LS ha sido, en general, extremadamente bajo, en comparación con las discotecas, y accesible prácticamente a cualquiera<sup>85</sup>. Por lo tanto, había que esperar grandes asistencias para sostenerlo. Mantener su vanguardia tecnológica, aunado al bajo precio de acceso constreñía, desde el punto de vista económico y no sólo ideológico, al emplazamiento masivo. Sin embargo, en algunas ocasiones el acceso era y sigue siendo gratuito<sup>86</sup>.

El LS creció, entonces, bajo la forma de espectáculo masivo. Prácticamente, todos ellos contaron con equipos de bailarines de enorme calidad. Estos danzantes pretendieron seguir la forma del *show* estadounidense, y aunque el resultado no fue idéntico, no en balde se les llamó “show-ballets”. Estos equipos de bailarines, la capacidad de volumen de la tecnología acústica y los adelantos en iluminación, permitieron la atribución del carácter espectacular al emplazamiento musical nrg<sup>87</sup>.

Sin embargo, como ya he señalado, ocurre de manera diferente al que se da en la cultura de estrellas del rock. Aun sin contar con una constelación de *stars* al estilo rock, e incluso reconociendo las formas activas de participación del público en la tocada, no puede negarse el carácter espectacular del evento. Se trata de un espectáculo que se pretende glamoroso y distinguido, aunque la asistencia haya dejado de pertenecer a una clase privilegiada y cualquiera pueda brillar sin ser estrella.

Esta característica contradictoria nos puede llevar a interpretaciones basadas en la categoría de la alienación, desde una perspectiva de Adorno por ejemplo, o apoyadas en una categoría de democratización, como la que sostienen Gilbert y Pearson. En el caso del nrg mexicano, mal se haría en seguir acriticamente cualquiera de las dos tendencias. En

---

<sup>85</sup> Hoy en día esto es relativo, pero de ello profundizaré en el siguiente capítulo.

<sup>86</sup> Esto ocurre, cada vez menos, casi siempre sólo bajo dos condiciones. Que el LS esté iniciando y, por lo tanto, esté deseoso de darse a conocer, o que sea alguna fiesta patronal de algún barrio de la ciudad. Estas dos condiciones a veces han coincidido, pero no siempre, e incluyen a los LS de música tropical.

<sup>87</sup> Véase Anexo 18. Tales show-ballets, incluso, tenían sus propios temas musicales representativos. Tal es el caso del de Polymarchs, cuyo tema es y ha sido “Baile Clásico”, del año 1986, interpretado por Orient Affaire. Por otro lado, hubo LS que, por diversas circunstancias, hicieron de algunas piezas temas vinculantes. Es el caso de Valentino y el tema “Valentino Mon Amour” de Alan Ross. Otros LS tomaron temas musicales como preámbulo para realizar la presentación del LS. Fue el caso extraño de Patrick Miller con la versión punk, de Marianne Ascher, del viejo tema de rock “Estas botas son hechas para caminar”, durante la década de los ochenta. Probablemente, que el tema no sea nrg obedezca a que quizá podía reconocerse más fácilmente el momento de la presentación. No el de dejar de bailar pues, de todos modos, la audiencia lo bailaba.

realidad, lo que ocurre es una apropiación específica que dota de un significado particular obsequiante de un sentido inclusivo para el asistente asiduo. En pocas palabras, aunque en términos fácticos puede asistir cualquiera, no deja de expresarse, en algunas prácticas colectivas (el baile, el vestido y las maneras de presentar y de presentarse el LS), un sentido que acude a la elegancia y la distinción<sup>88</sup>.

No es, por lo tanto, una mera alienación en la que se consumen significados inalterados provenientes de las industrias culturales. La propia existencia de los LS, así como las características de la tocada y de sus asistentes, han resultado extrañas a las propias industrias culturales que contribuyeron a la producción y difusión de esta música. Pero tampoco se trata de la expresión de una cultura o ideología políticas que se pretende(n) y/o se asume(n) como democratizadora(s), como debe de ocurrir con cualquier actividad o proyecto políticos que establezcan a la democracia como fin. De hecho, el saber musical, la pertenencia a un grupo que acapara un espacio dentro de la tocada y la capacidad para el baile, son elementos que tienden a jerarquizar desigualmente al colectivo.

No se trata de un discurso anti-glamoroso, y por ende igualitario, ni de prácticas realmente glamorosas en un sentido de exclusión social fuerte. Se trata de la resolución contradictoria de la herencia histórica de la música disco en México. Es decir, conservar el *glamour* en ciertas prácticas en donde se procesan mecanismos de identificación por una mera preferencia estética no establecida, derivada o determinada a partir de la clase social. Se ha tratado de la posibilidad de ser partícipe de un cierto tipo de *glamour* a precios populares.

#### *2.4 Un nuevo sentido de pertenencia*

Evidentemente, la construcción de un sentido de pertenencia pasa por la de una nosotridad que se establece sobre la base de ciertos referentes de sentido. La música y los nuevos espacios sociales, las prácticas características del colectivo y la memoria histórica, son todos elementos que coadyuvan a la creación de un sentido de pertenencia en el que uno sabe quién es el de junto, aunque no lo conozca.

---

<sup>88</sup> Sin embargo, cabe indicar que en el caso del arreglo (incluido el vestido), éste se ha respetado, por diferentes causas, cada vez menos.



Todos los elementos que se implican en una nueva identidad sociomusical deben suscitar este sentimiento de pertenecer a un colectivo diferenciado. La música, la apropiación de espacios ganados por los LS, así como las características de éstos, la conciencia de que hay una otredad (a veces hostil) a la que no se pertenece, la existencia de imágenes y prácticas comunes, etc., son componentes que van cimentando una memoria histórica que entrelaza biografías personales con lugares comunes del colectivo.

El sentido de pertenencia se fue consolidando a través de signos distintivos y acciones sociales. A su vez, tales acciones y signos fueron encontrando un significado dado y una orientación en base al propio sentido de pertenencia de la colectividad, de esa colectividad particular que constituyó la generación fundacional nrg<sup>89</sup>. Los símbolos más importantes fueron:

1) Sonidos, como la sobriedad de la voz del locutor Romeo Herrera de la sintonía 103.3 Mhz en FM o el tono amistoso del conductor Jesús Álvarez de Radio Hits y Stereo 100, el reconocimiento de la calidad de un DJ en una tocada, manifestada en una llamada (un grito o silbido particular) y una respuesta (un grito o silbido particular, pero diferente al primero).

2) Relaciones con el propio cuerpo y su presentación pública, como la forma de peinarse o de vestirse.

3) Personajes y sus características, como los expertos reconocidos de esta música (Moisés Katz), DJ's conocidos (Tony Barrera, Patrick Miller) o dibujantes de publicidades ("propagandas") como el dibujante y diseñador mexicano Jaime Ruelas<sup>90</sup>.

4) Lugares, como las tiendas especializadas en venta de música nrg (Disquería de Galerías, El Sonido Discotheque de Génova 2-D en la Zona Rosa, Ger Discos, Zorba Discos), marcas (como la Distribuidora Mastered), casas de LS tradicionales (Salón Lili, Casa del Barco, Club de Periodistas, Módulo Montesquiu) o lugares de tocaditas memorables (Palacio de los Deportes, Centro de Convenciones Tlatelolco, Sala de Armas

---

<sup>89</sup> Ya en reportajes sobre los LS, de los años ochenta, se observa la presencia de esta generación fundacional., cuando se señala en relación a la audiencia: "El 90 por ciento de los asistentes tenían entre 14 y 25 años." Castellanos. "¡Los sonidos se han convertido en una fiebre que atrae multitudes!" en *Supermusical* No. 21. México, Intermex, 19 de abril de 1989, p. 13.

<sup>90</sup> Las "propagandas", "props" o "propas" fueron publicidad impresa de alguna tocada próxima. Se acompañaron de dibujos llamativos y los materiales de que estaban hechas eran diversos. De aquí en adelante me referiré a estos anuncios como han sido conocidos por sus simpatizantes, como propagandas, props o propas.

de la Ciudad Deportiva, Pentatlón Universitario, Skatorama de Satélite, Rollerama de Coyoacán, Módulo la Llantera de Zapotitlán, Ex-Balneario Olímpico de Pantitlán, Salón FBI de Ciudad Netzahualcóyotl, Pavillón Azteca, Salón Forum de Santiago Ahuizotla, Auditorio Villa Coapa, Arena Xochimilco, Auditorio Los Reyes la Paz, Salón Max Cooper de Canal del Norte, Piso 48 del Hotel de México, etc).

5) Referentes visuales, como la llamada “iluminación italiana” (secuencias programadas de iluminación que se traduce en la movilidad de las luces de colores, estroboscópicas y del láser) o las propagandas con sus diferentes e imaginativos diseños, formas, colores y tamaños, texturas y materiales (fieltro, corcho, diferentes tipos de papel, cartoncillo, plástico, etc.), sus dibujos espectaculares o por anunciar tocadas importantes.

6) Actividades, como coleccionar propagandas, confeccionar su propio vestuario, bailar de algún modo o los rituales propios de cada LS en sus presentaciones.

Todos estos sellos y acciones fueron determinando un sentido de pertenencia en el que se iba cerrando cualquier brecha que no correspondiera únicamente a la preferencia estética.

El contexto histórico también resultó favorable para zanjar este espacio. Novedad, modernidad y *glamour* provenientes del mundo (sobre todo Europa, Canadá y Estados Unidos) al alcance de todos, ¿porqué habría de establecerse una frontera de clase?<sup>91</sup>. Finalmente, el desarrollo de un punk y un rock nativos, además del resurgimiento del rock en el mundo -bajo formas renovadas de *heavy metal*- cooptaba en México a los “agresivos”, “drogadictos”, “pandilleros”, “mugrosos”, “delincuentes” o “nacos”. Los discursos académicos venidos de la Sociología y la Antropología darían cuanta de la marginalidad de los (estereotipados) “chavos-banda”, los “explicarían” y hasta los canalizarían<sup>92</sup>. En la década de los ochenta, algunos de los jóvenes que habían podido asistir asiduamente a las discotecas se volvían hombres, y sus fobias de clase eran minimizadas por adolescentes del

---

<sup>91</sup> En un reportaje sobre la Producción Maestra 89, realizado por alguien notoriamente poco conocedor, se señala, sin embargo, de manera correcta: “Es como ir a una discoteca de muy buen sonido y bailar, pero a precios módicos, muy lejanos de lo que se cobra en un establecimiento de baile. (...) Llegaron jóvenes de todas las colonias del DF, desde las más populares hasta las adineradas. A todos los unía el embrujo de un espectáculo de luz y sonido.”, en Castellanos. *Op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>92</sup> En buena medida, el afán de explicar lo “marginal”, más que lo “normal”, es parte del descuido de entonces de no analizar la disco y los inicios del nrg. Un libro de carácter pseudo-académico que fomentó, de modo importante, un estereotipo basado en el escándalo fue el de García-Robles. *¿Qué transa con las bandas?*. México, Milenio.

mismo sector social privilegiado que no podían resistirse a tanta novedad espectacular en tan corto tiempo. El LS actuó como proyectil en el emplazamiento artístico musical y su impacto no distinguió clases sociales.

Para el resto de los simpatizantes provenientes de sectores sociales menos privilegiados, el LS era el modo específico por el que se abría la posibilidad de inclusión a una “modernidad” que fue siempre excluyente o que, de cualquier manera, era novedosa y atractiva. Se podía participar de algún modo en el *glamour* y se hizo. Sin embargo, uno puede constatar de inmediato que los simpatizantes de nrg encontraron un núcleo de cohesión duro en el gusto por la propia música. Alrededor de él, hubo una serie de piezas que reforzaban el nuevo sentido identitario y que se han ido adaptando a las circunstancias, reinterpretando a su propia historia.

Los procesos de apropiación de esta música producida por industrias culturales foráneas implicaron una re-significación inmediata. Los elementos tecnológicos que permitieron el surgimiento de los LS pusieron al alcance de cualquiera la novedad en las prácticas sociales dentro de una tocada. Nuevo era también el arreglo (vestido, peinado y maquillaje), el baile, la tecnología de audio e iluminación. El conocimiento y respeto a ciertas acciones, que se fueron ritualizando, garantizaron un saber compartido sólo por los asistentes a las tocadas. Comenzaron a establecerse códigos específicos que no tenían que ver necesariamente con la orientación inicial industrial cultural. Particularmente significativa resulta la práctica de “llamada y respuesta” que se establece de manera colectiva en el “grito de guerra” que reconoce la calidad del DJ. Esta práctica implica la aparición espontánea de un par de gritos agudos cortos (“¡uuuaa, uuuaa!”) y su respuesta en otro grito un poco más largo (“¡uuuuu!”). Este “grito de guerra” puede realizarse de la misma forma mediante silbidos o la combinación de ambos. Esta práctica fue, posteriormente, sacada de contexto e imitada en otros espacios musicales<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> Existe el antecedente de este grito sin respuesta en algunas canciones disco, por ejemplo “Let’s All Chant”, interpretada por la Michael Zager Band. Además, este mismo tipo de grito se da en algunas canciones nrg, como la de “One Night” de 1986, interpretada por Tommy, entre otras. También en una canción rusa, mucho más reciente (2000), que a mi juicio es nrg, llamada “Pensaba”, interpretada por Ruki Vierg. Sin embargo, la manera de articular la llamada y la respuesta fue muy propia de las audiencias mexicanas nrg. Puedo asegurar que fue en las tocadas de Patrick Miller, en el Club de Periodistas durante los ochenta, cuando se consolida entre las audiencias este “grito de guerra” que, en contextos particulares se asocia con este LS y, en otros, al nrg en general.

¿A qué se pertenece en el nrg?, los propios integrantes (DJ's, "sonideros") han usado el término "familia". Este término ha sido empleado reiteradamente denotando un sentido de nosotridad afectiva e identificación musical. También se han usado otros. Los simpatizantes y los DJ's se dicen pertenecer a un "ambiente", un "estilo de vida", una "tradición", un "movimiento social y cultural"<sup>94</sup>. Existe una autoconciencia de que lo que se crea y re-crea, a través de esta música, es sociedad y cultura. Esta es una afirmación positiva que responde a las descalificaciones desde el discurso del rock.

El sentido de pertenencia se palpa en un grado de compromiso con manifestaciones muy visibles, heterogéneas y también contradictorias.

### *2.5 Grado de compromiso*

Es difícil demostrar la existencia de un sentido de pertenencia social de una manera absolutamente convincente. Cualquier metodología cualitativa o cuantitativa posee solamente grados de certeza. Por otra parte, la intensidad del propio sentido de pertenencia puede ser variable en distintos momentos. Además, la existencia de identidades múltiples para un solo individuo, tan propia de la época moderna, suaviza casi cualquier clase de adherencia de un individuo a un colectivo.

Sin embargo, el grado de compromiso expresa al sentido de pertenencia de una manera visible. Se presume, entonces, fiable. Este grado de compromiso, en el caso de las identidades sociomusicales, posee diversas manifestaciones que van, desde la imagen que uno se construye a través del arreglo, hasta el tiempo que uno destina íntimamente para el disfrute de una música. La especificidad en el compromiso con la música transita por los requerimientos de un capital cultural que estratifica la acción de quienes procesan y usan los objetos y prácticas de la cultura popular en formas de recepción activa. La asistencia reiterada a las tocadás, el aprendizaje del baile de la música predilecta, la adquisición de propagandas, discos o cintas musicales, la colección de los artículos referidos a la música, la obtención de saberes técnicos e históricos de la propia música e incluso, la propia

---

<sup>94</sup> Sobre los términos "estilo de vida", "ambiente", "familia", "tradición": Testimonio propio. Sobre un "movimiento social y cultural": Convocatoria al Gremio de DJ's que conforman el movimiento Disco-High Energy de México: Premio al mejor DJ de Sonido Disco de México en el Congreso Seminario DJ Dance Acapulco 2005 (Documento 2 del Anexo 20) y testimonio propio.

determinación de una orientación vocacional, son manifestaciones del grado de compromiso que expresa al sentido de pertenencia<sup>95</sup>. Sin embargo, el puro disfrute de esta música con la convicción de una posesión mutua, en aparente pasividad, puede ser elemento más que suficiente para generar una adherencia de identidad, una identidad sociomusical<sup>96</sup>. Algunos de los elementos aquí mencionados han sido ya tratados, y otros lo serán más adelante.

Ahora, hay que ahondar un poco más en relación con las formas de agrupación que la identidad sociomusical nrg propició. En primer lugar, hay que indicar que, en función de la música nrg, y además del conjunto total que se agrupaba con un sentido de identidad en una tocada específica, es posible distinguir dos subconjuntos de agrupamientos.

Uno de ellos se constituyó como “ballet” o “club de baile”. Es decir, grupos de amigos que podían o no juntarse a ensayar ciertos pasos de baile coordinados y que hacían de la tocada su punto principal de encuentro pues, aunque pudieran verse por fuera, el sentido de tales reuniones giraba, sobre todo, en torno a la música en sí o al baile. Los clubes de baile no fueron exclusivos de la música nrg, también han sido parte indiscutible del entorno de los LS tropicales<sup>97</sup>. Estos clubes de baile fueron llamados preponderantemente “ballets” en

---

<sup>95</sup> Respecto de las propagandas, pueden verse los Anexos 13 y 14. Acerca de las audiencias, en términos cuantitativos, pueden verse los Anexos 5, 6 y 7. En cuanto a la determinación de una elección de carácter vocacional, no sólo me refiero a los DJ's o a la gente vinculada a la industria discográfica o del LS. Conozco muchas personas que se dedicaron a la Ingeniería en Electrónica debido a su pasión inicial por el nrg y su tecnología auditiva (mezcladoras, amplificadores, tornamesas) y de iluminación (luces audiorítmicas, estroboscópicas, rayos láser) durante su adolescencia. Algunos de ellos han usado sus conocimientos técnicos dentro del ambiente, realizando las más diversas actividades. No pretendo que esta experiencia de vida valga como dato social con la misma importancia en que para mí se constituye como clara referencia. En todo caso, la planteo como una posible investigación que podría arrojar cierta luz acerca de la incidencia social de esta música en ciertas generaciones de estudiantes de algunas áreas de conocimiento.

<sup>96</sup> Se trata de un sentido de pertenencia y un grado de compromiso que son intensos y expresados de forma más discreta e íntima. Un ejemplo de una opinión, en este sentido, puede verse en la presentación del DJ mexicano MasterMind (Marco Antonio Martínez) que justifica la creación de su portal en la red electrónica. Véase MasterMind. “Un sólo propósito: Unificación” en *Hi-Nrg México* [artículo de presentación del portal en línea]. Marco Antonio Martínez. [Fecha de consulta: 15 de mayo del 2005] <[http://www.hinrgmexico.com/index.php?option=com\\_frontpage&Itemid=1](http://www.hinrgmexico.com/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1)>.

<sup>97</sup> Algunos clubes de baile de la Ciudad de México de géneros tropicales (“salsa”, son, cumbia, guaracha, rumba, charanga) han sido el “Club Traviesos”, “El Agualoca y sus Tirsos”, los “Coquetos de la Salsa”, las “Gacelas de la Salsa”, la “Academia de Baile de Santa Julia”, entre muchos otros. En relación con los clubes de baile o ballets nrg, véase Anexo 17.

el nrg<sup>98</sup>. Los ballets tuvieron comportamientos específicos en el desarrollo de la tocada, de lo cual hablaré más adelante.

La diferencia entre los ballets o clubes de baile y los show-ballets, es que los primeros bailan abajo, en la pista de baile, y lo hacen por puro gusto, mientras que los segundos bailan arriba, en un escenario y, frecuentemente, tienen algún tipo de remuneración o recompensa.

Un segundo tipo de agrupación fue bajo la forma de “bandas”. Combinando los elementos de preferencia musical, arreglo y territorio, se formaron bandas simpatizantes de la música nrg, las cuales se autonombraron “discas” y sus integrantes “discos”<sup>99</sup>. A diferencia del club de baile, que no ocupó al territorio como fundamento de identidad, si acaso únicamente como nexos relacionales en virtud de la distancia, las bandas “discas” sobrepusieron elementos de territorialidad y preferencia estética. Estas bandas funcionaron de manera análoga a la mayoría de las bandas de rock pesado o rocanrol<sup>100</sup>. De hecho, bandas rockeras, punks o “discas”, se disputaron agresivamente el territorio de la calle en ciertas zonas de la ciudad, durante los años ochenta. Aunque los ejemplos sobran, la “batalla de Garcimarrero” de 1989, como la nombra Gaytán, y el relato que hace un participante punk en ella, son ilustrativos en más de un sentido. Esta pelea se desarrolla en

---

<sup>98</sup> El término “club de baile” pertenece a la tradición de la música disco. Por algún motivo, los seguidores de géneros tropicales lo adoptaron y los del nrg prefirieron renunciar a él, en la Ciudad de México. No es impropio referirse a clubes de baile nrg, pero el término más usado por las propias audiencias ha sido el de ballet. En este trabajo se usan indistintamente ambos términos y el contexto determina el género musical del que se trata.

<sup>99</sup> Un listado de algunas de estas bandas y su espacio territorial está en el Anexo 16. Las bandas -no sólo seguidoras del nrg- podían ser femeninas, masculinas o mixtas. Dado su carácter informal, este rasgo podía ser variable a lo largo de su existencia.

<sup>100</sup> No incluyo a las bandas punks, las cuales han optado mayoritariamente por autonombrarse “colectivos”, pues las acciones que realizan, derivadas de su ideología anarquista, como campañas de concientización de clase, feministas o ecológicas y actividades culturales, las diferencian un tanto del resto de las bandas. Evidentemente, hubo y hay una variedad enorme en las actividades de los grupos punks, y no sólo las vinculadas a los asuntos ideológicos. Hay que señalar que hubo bandas rockeras (metaleras y rocanroleras) que también realizaron actividades culturales y de autodefensa frente al Estado. Estas actividades tendieron a experiencias y formas nuevas de organización social, incluso proclives a una organicidad institucional. Algunas de las muchas organizaciones que surgieron en los ochenta fueron las Bandas Unidas Kiss, el Consejo Popular Juvenil, las Bandas Unidas del Rosario, las Bandas Unidas del Molinito, las Bandas Unidas de Neza, las Bandas Unidas de Naucalpan, etc. Respecto de estas organizaciones que incorporaron a bandas de diferentes partes y tendencias, puede verse Gaytán. *Op. cit.* En cierta medida, su trabajo ofrece algunos trazos importantes para reconstruir una historia de las bandas capitalinas.

la colonia Garcimarrero, en donde se efectuaba una tocada punk<sup>101</sup>. En plena tocada comenzaron a caer piedras por todas partes. “Asaltados por el imprevisto ataque, la asamblea anarcopunkosa no podía entender en esos eternos instantes que las bandas del barrio habían iniciado una bronca de exterminio punketa. Aferrados y dueños de la situación “Los Snoopies” habían conseguido la solidaridad espontánea de las bandas charangueras, discolocas y ñeras del barrio. (...) desde que eludí el primer fogonazo molotov disparado por las huestes de “Los Snoopies” de la Garcimarrero, supe que estaba en una batalla más de la guerra civil molecular de la submetrópoli chilanga. Desde aquella azotea de una casa en construcción el “Chucho Punk”, tabiques en mano, “El Hippie”, guerrero posmoderno con una tina de lámina como escudo, “El ET”, escudero con guacal de frutas, “El Salvaje”, artillero con botellas, “El Pájaro”, rabia, gritos y tabicazos efectivos, y otros más con todo y nuestro internacionalismo pacifista arrancamos ladrillos para mantener a raya la ofensiva de la banda ñera. Y es que defendíamos algo más que una ideología en aquel sábado veraniego de 1989. Defendíamos la vida contrariando nuestros principios de no violencia.

“Éramos pacifistas pero sin flores, bajo el fragor del alcohol y la parvada de neón encendida cada fin de semana. (...) Ahora puedo decir que desde esa azotea resistíamos los embates heterófobos y paramilitares de las bandas de aquel barrio. Curiosa escena donde el movimiento punk, anarco, intelectual, pandilleril y fanático del gueto unificaba a las bandas ratoneras, trisouleras, charangueras, discolocas y aguardientosas del barrio contra nosotros. Aprendimos a conocernos y a comprender la profunda violencia latente que traíamos adentro. Estábamos también infectados por el sistema.”<sup>102</sup>

Estos enfrentamientos mostraron que las alianzas entre diferentes bandas para enfrentar a otras se dieron, de manera estratégica, sobre la base de la identificación territorial, los conflictos particulares e históricos y las preferencias estético-musicales.

---

<sup>101</sup> Algunos de los grupos musicales participantes eran Los Yaps, El Boiler de Atoxico y SS20. Dentro del conjunto de la audiencia punk asistían colectivos netamente pacifistas, como “Contraviolencia” o “Caótico”. Gaytán. *Op. cit.*, pp. 114-115.

<sup>102</sup> Entrecorillado sin referencia en Gaytán. *Op. cit.*, pp. 115-116. En este trabajo hay mayores detalles de la pelea y su significado social, de acuerdo a la visión del autor. Del apelativo “discoloco”, en lugar de “disco”, hablaré más adelante.

## 2.6 Percepción de la otredad

A pesar de que existe una influencia recíproca entre el rock y la disco y, posteriormente, entre el rock y el nrg, la relación entre estas músicas ha estado regulada por la confrontación<sup>103</sup>. Esta confrontación adquiere características notables en la medida en que el rock había sido la música hegemónica dentro de la música popular occidental, de segunda mitad de siglo XX, hasta antes de la llegada de la disco. La disco puso al borde de la extinción al rock. De cualquier manera, los diversos géneros musicales que han surgido a raíz de ambos, y que se han aglutinado en torno a ellos, han sido los dos soportes principales de la música popular y comercial occidental, generando una gran influencia recíproca con culturas no occidentales. Se trata, por otra parte, de la gran confrontación entre audiencias adscritas o cercanas a un género o al otro.

Tan importante es este conflicto que no puede soslayarse el contexto histórico específico en el que se da la transición desde la disco al nrg. A fines de los setenta, inició una campaña anti-disco en los Estados Unidos sumamente agresiva conocida como “*disco sucks*” (“mamadas disco”)<sup>104</sup>. Esta campaña, uno de cuyos líderes principales era el conductor de radio estadounidense Steve Dahl, llegó a su apoteosis el 12 de julio de 1979, cuando Dahl convocó a una “Noche de Demolición Disco”. Dahl pidió, a través de la radio, que los simpatizantes del rock llevaran discos de música disco para quemarlos, al estilo de la Santa Inquisición, durante el juego de béisbol que se celebraría entre Chicago y Detroit en el Parque Old Comiskey, en la ciudad de Chicago. El llamado resultó exitoso y, en un entretiem po, Dahl cumplió su intención.

---

<sup>103</sup> Ya he señalado la influencia del rock sobre la disco. En el caso del nrg, la influencia está dada por el empleo de instrumentos tradicionales usados en el rock (guitarra y bajo eléctricos) o los coros. Por su parte, la disco y el nrg influyeron en el rock a través de melodías, pulsos y la utilización de tecnologías de estudio. Sería innumerable hacer una lista de los grupos o las piezas musicales que reflejan esta influencia de ambos lados.

<sup>104</sup> La traducción literal es “la disco apesta”, pero me he decidido por esta traducción, dado que fue el descalificativo que circuló en México. Aquí, “mamadas disco” es un término que se orienta a expresar, obscena y agresivamente, que la disco y su entorno son ridículos y estúpidos.





Imagen 9. “Noche de la Demolición Disco” el 12 de julio de 1979 en el Old Comiskey Park en Chicago durante un entretiempo del juego de béisbol Chicago Vs. Detroit. Fotografía (autor no citado) en Geerink, J. “Disco Music History” en *Jahsonic.com, a vocabulary of culture* (Tema, género y categoría: Music-A history of music-A history of disco music) [base de datos en línea]. Jan Geerink. [Fecha de consulta: 28 de diciembre de 2004] <<http://www.jahsonic.com/Disco.html>>.

Más de 10 000 discos fueron quemados<sup>105</sup>. La confrontación entre identidades sociomusicales había llegado a hondas profundidades raciales, de clase, homofóbicas y estéticas. La música disco tocó fibras sensibles, a un mismo tiempo, de varias de las identidades sociales implicadas en los conservadores W.A.S.P. estadounidenses y en los rockers más agresivos. Muchas de las personas involucradas en el ambiente disco, particularmente artistas, eran negros, latinos u homosexuales. Sus audiencias también poseían uno o varios de estos rasgos. La cultura disco, en su expansión hacia los sectores blancos heterosexuales adinerados, comprobaba la posibilidad de una convivencia festiva de personas con características distintas y orígenes sociales diversos<sup>106</sup>. Todos aquellos

---

<sup>105</sup> Dato tomado de Información de Prensa de la Biblioteca Pública de Nueva York sobre la exhibición “Disco: A Decade of Saturday Nights” realizada en sus instalaciones [publicidad en línea]. The New York Public Library. [Fecha de consulta: 5 de febrero de 2005] <<http://www.nypl.org/press/disco.cfm>>.

<sup>106</sup> Es cierto que la música disco tuvo también seguidores blancos, heterosexuales y adinerados. En cambio, parece difícil negar el carácter W.A.S.P. conservador y machista de sus detractores. En todas las fotos que he podido revisar acerca de la “Noche de Demolición Disco”, no he podido encontrar un solo detractor que no sea blanco. En todas las fuentes informativas que he consultado, tampoco aparece un solo caso entre los organizadores o detractores que exprese ser homosexual o de ascendencia negra o latina.

estadounidenses que, por un motivo u otro, se sintieron agredidos en su *status* (racial, de clase, moral) por esta circunstancia, respondieron violentamente. La confrontación entre identidades sociomusicales puede desencadenar otro tipo de conflictos o superponerse a éstos. La reacción fue canalizada fácilmente hacia un movimiento anti-disco, que tomó forma en la campaña “*disco sucks*”<sup>107</sup>. Ellos decían odiar a la disco pero, en realidad, odiaban más que a la música<sup>108</sup>.



Imagen 10. Serie de imágenes de la “Noche de la Demolición Disco”. En la foto de cierre Steve Dahl, organizador de la “demolición” y Garry Meier (sosteniendo la guitarra). Fotografía (autor no citado) en Brumm, D. “Disco Music Was Gay Music” en *An Early History Of Gay Liberation In Ames, Iowa* [testimonio en línea]. Iowa State University/Ames Gay History. [Fecha de consulta: 28 de diciembre de 2004] <<http://www.brumm.com/gaylib/disco>>.

A pesar del cúmulo de energía que posee la disco y el nrg, estas músicas carecen de aquel tipo de fuerza, más susceptible de cierta orientación, que se encuentra en la música rock o punk<sup>109</sup>. No quiero decir que las músicas determinan necesariamente todas las

<sup>107</sup> Este tipo de manifestaciones no son raras. En México, en el campo de lo sociopolítico, han surgido, en distintos momentos de nuestra historia, diversas organizaciones que se definen como “antis” y no como “pros”. Es el caso de varias organizaciones de derecha chiapanecas que, en su propio nombre, se adjudican el título de “anti-zapatistas”, el del Frente Universitario Anticomunista (FUA) de Puebla o hasta el de la reciente corriente priísta Todos Unidos contra Madrazo (Tucom). En lo deportivo, existe una “barra” de “apoyo” americanista que ha elegido como nombre “Anti-Rebel”, haciendo referencia al grupo de animación de los pumas de la UNAM, “La Rebel” (o “Rebeld’ Puma”, cuyo nombre se inspira en el grupo musical Rebeld’ Punk). El sentido de estas organizaciones, en cualquier actividad humana, se orienta por un puro odio destructivo carente de otra finalidad que no sea liquidar lo que es diferente a ellos.

<sup>108</sup> Otra opinión en Jenkins. “Why Disco Still Sucks” en *Washington City Paper* (Sección D.C. Archives de What Goes On, 1998) [artículo en línea]. Washington City Paper. [Fecha de consulta: 5 de febrero de 2005] <<http://www.washingtoncitypaper.com/archives/indc/what/1998/what0911.html>>.

<sup>109</sup> La energía de la música disco o nrg posee un rumbo inequívocamente dancístico, lúdico o sexual. Es diferente de la del rock y el punk, cuya orientación es más flexible hacia ciertas direcciones. En estas músicas, este tipo de fuerza puede llegar a semejar violencia o derivar en ella. Ideológicamente, no se trata de un odio sin sentido, sino de una respuesta a la violencia estructural social. No pretendo de ningún modo decir que los rockers (de cualquier tendencia) o los punks son violentos *per se*. Si algunos simpatizantes han actuado así, habrá sido por cuenta de ellos. No puede soslayarse que las estructuras musicales abren a ciertos estados de ánimo. Tampoco que, ideológicamente, el anarquismo y la respuesta contracultural desde el rock, nunca pusieron en entredicho la validez del uso de la fuerza, bajo ciertas condiciones y modos, para lograr ciertos

acciones sociales a su alrededor pero, sin lugar a dudas, pueden cumplir mejor ciertas funciones sociales que otras y son coadyuvantes de algunas acciones sociales<sup>110</sup>. Los significados musicales son contingentes, pero no arbitrarios. El rock y el punk poseen un cierto sentido de escucha bien fincado en su origen contracultural. En cierta medida, han apelado a un sentido de fuerza (viril) para responder cabalmente a las funciones sociales que se encuentran adheridas a su sentido de escucha musical.

Lo que es innegable es que esta campaña fue la parte radical del sentido de exclusión que opera en todas las identidades sociomusicales. Tampoco se puede negar que sólo el clima de agresividad de estos años haya persuadido a más de uno en ser precavido en la manifestación de sus preferencias musicales en los Estados Unidos. La frase “*Disco is dead*”, se convirtió en un retorno a la seguridad psicológica de muchos fanáticos del rock (y de otras cosas) que, al sentirse cuestionados, temieron perder ciertos referentes de sentido que sobrepasaron e incluyeron a los de la preferencia musical.

La intensidad de la violencia, y de los procesos implicados en esta forma de exclusión social de corte estético, nos ofrecen un panorama de la importancia de una identidad sociomusical. Más allá de las probables manipulaciones que pudiera haber habido, el hecho es que la gente aficionada a otra música reaccionó de una manera encaminada a una confrontación intransigente. Según el DJ sueco Discoguy, este fue el motivo fundamental por el que a la música disco se le mencionó de otras formas, tales como *dance music*, nrg, etc.<sup>111</sup> La apreciación de Discoguy es sugerente, pero existen elementos de carácter técnico e ideológico que nos permiten diferenciar a la disco del nrg, como he mostrado, al margen de este contexto.

---

fin. De allí a considerar otra cosa, se resultaría reduccionista. De ninguna manera aceptaría que de lo que aquí he escrito se quisieran sacar conclusiones que criminalicen a estas audiencias por su sola identidad sociomusical.

<sup>110</sup> Parte de las funciones sociales musicales, en lo general, es permitir a un sector social (los artistas), la posibilidad expresiva de un tiempo, si es posible, de un “espíritu de época”. En este sentido, comunicar y abrir estados de ánimo. Estamos tan acostumbrados a creer que el arte está obligado a halagar los sentidos que nos hemos olvidado que sufrimos de otro tipo de secuestro de experiencia vital. Aquel que en el arte nos permite contemplar el mundo desde el odio, la furia, el rencor, la depresión, la tristeza o la melancolía. Esto es posible también desde la música popular, no sólo la culta. Los sentimientos oscuros son parte de la naturaleza humana y, en vez de erradicarlos como dictan la tradición judeo-cristiana o aquellos que pecan de “racionalismos” irracionales, deberíamos tratar de convivir con ellos. El diablo, y no sólo Dios, vive dentro de nosotros también. Hay que conocer a ambos.

<sup>111</sup> Discoguy, *Op. cit.*

La confrontación entre la disco y el rock modificó el rostro de sus actores y escenarios para continuar vigente. Más allá del *revival* de la “Celebración del 25 Aniversario de la Noche de Demolición Disco”, organizado por el mismo Dahl en su nuevo papel de mercader de su violencia vieja, el hecho es que, desde diferentes perspectivas, el conflicto en los ochenta sólo se actualizó<sup>112</sup>.

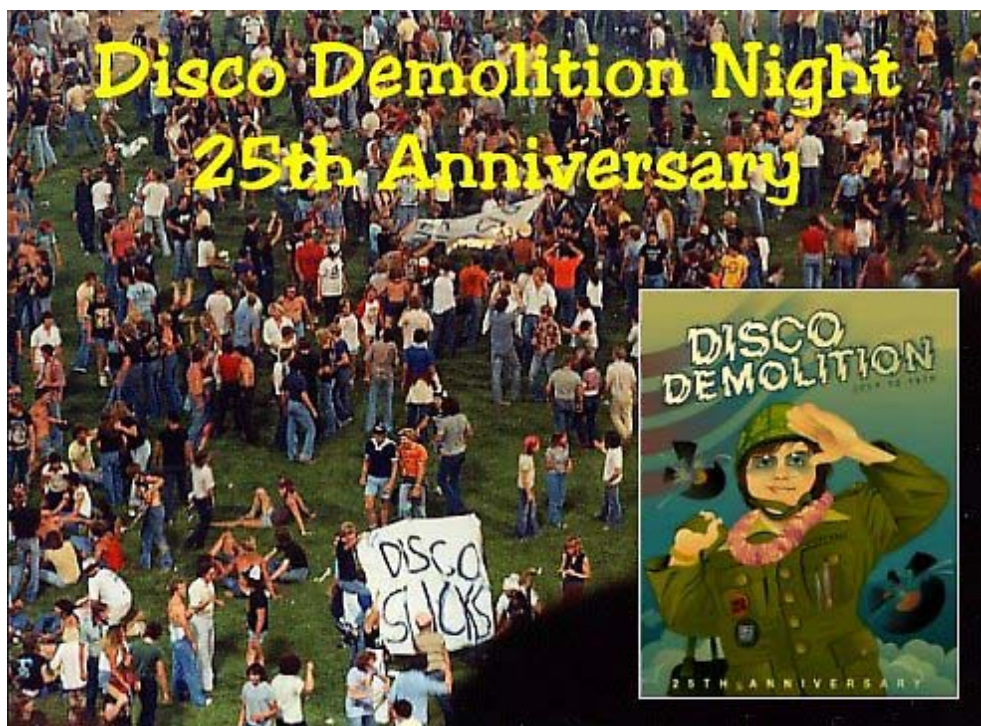


Imagen 11. “Celebración del 25 Aniversario de la Noche de Demolición Disco”. Evento organizado por Steve Dahl. Fotografía (autor no citado) en la *Disco Demolition Night*. [difusión del evento en línea]. The Outernet Web. [Fecha de consulta: 5 de febrero de 2005] <<http://www.outernetweb.com/focal/disco/index.html>>.

En México, la campaña anti-disco tuvo alguna repercusión y fue parte de la manera de concebir a los otros (audiencias disco y nrg) desde los discursos del rock, punk y rocanrol nacionales. En el inicio de los ochenta, la mayoría de los adolescentes que comenzaban a

---

<sup>112</sup> Aunque Dahl ha tratado de hacer negocio con esta remembranza, esta vendimia no podría haber sobrevivido sin la visceralidad de exclusión estética que debe motivar a más de uno para adquirir algún “recuerdo” o participar de tal “celebración”. Por otro lado, no me atrevo a aseverar que la disminución relativa de EU en la producción musical nrg obedezca a este fenómeno. Por un lado, su producción siguió siendo importante, por otro, es un hecho que muchos países iniciaron un desarrollo sostenido y voluminoso en la creación de música nrg. Indudablemente, los efectos de la “*disco sucks*” se resintieron en la transición de la disco al nrg en EU, pero no tanto como para creer realmente en el lema “*disco is dead*”.

ser parte de las diversas identidades sociomusicales mexicanas no supieron de tal noche<sup>113</sup>. Sin embargo, algunas de sus huellas tenían efectos presentes aunque origen desconocido: la frase “mamadas disco”, o algunas otras parecidas, se incorporaban al espectro de definición de las audiencias nrg desde los discursos rockers o circundantes a éste.

La herencia tecnológica, glamorosa y homosexual de la música disco en el nrg, aunado a los nuevos pasos de baile y arreglo, constituyeron la materia prima de la construcción de descalificación desde el discurso rock. Tal se fincaba en los discursos de “autenticidad” (instrumental y contracultural), aunados a una virilidad mal entendida (machismo). Los mismos elementos que descalificaban al nrg servían de campo de trinchera para criticar al rock, desde el nrg, en aquellos aspectos que enorgullecían a los rockers. Esta situación dio como resultado una serie de percepciones de la otredad basada en negaciones mutuas. Al mismo tiempo, se configuraba la propia identidad a través de las apropiaciones dinámicas que obligaban a reinterpretaciones históricas constantes y a saberes más especializados de las audiencias.

Para los rockers, punks o rocanroleros mexicanos, la música disco y nrg, prácticamente eran lo mismo. De tal modo, se utilizó el término disco como sinónimo de nrg. Frases como “el rock es cultura, la disco es basura”, fueron usadas para descalificar al nrg en la medida en que se le consideraba un producto sintético, una moda carente de autenticidad, una música que no poseía un nivel técnico digno de tomarse en cuenta en su composición, pues era hecha “fácilmente” y “por máquinas”. En términos ideológicos se descalificó a una música que no poseía valores éticos. Desde la ideología anarco-punk, la disco y el nrg eran pura moda y alienación proveniente de las industrias culturales capitalistas. Para el rock pesado era una moda edulcorada vacía de significado y sin posibilidad de re-significación. Para el rocanrol mexicano eran músicas ajenas a nuestra realidad nacional. A sus simpatizantes se les llamó “discolocos” o “discobrincos”, haciendo referencia a la

---

<sup>113</sup> Es muy probable que una minoría sí lo haya sabido y querido emular. En una conversación con el economista mexicano Francisco Monroy, me da a conocer que hubo una presentación de videos de rock en 1981 en el Skatorama de Satélite, con una asistencia aproximada de 200 personas. Según Monroy, la gente demostró su adherencia al rock quemando, “espontáneamente”, alrededor de 7 discos de música disco. En diciembre de tal año se presentó Polymarchs, exitosamente, en ese mismo lugar. Respecto de este último evento, véase S/a. Entrevista a Jaime Ruelas en *La Revista Noche Caliente*. S/n, S/ed, México, 2003, p. 6.

“extravagancia” del arreglo y a los pasos de baile<sup>114</sup>. También se les tildó, de mala manera, de homosexuales y “burgueses”.

Los simpatizantes del nrg asumieron de buen grado la referencia a la música disco y su identidad como “discos”. No rechazaron ni la utilidad tecnológica en la creación de la música, ni el arreglo, ni el baile, ni la identificación (errónea o no) con la burguesía. Al contrario. En relación con el asunto de la preferencia sexual, los simpatizantes heterosexuales simplemente reconocieron la importancia de los círculos homosexuales en la constitución de la música disco. Sobra decir que los simpatizantes homosexuales, salvo en el caso de las agresiones físicas, aprendieron a lidiar bastante bien con aquellos que los “descalificaban” por su condición sexual.

Para la audiencia nrg, tampoco tenían mucha importancia las diferencias entre el rocanrol, punk o rock pesado. Finalmente, se trataba de los “mugrosos”, “nacos”, “jodidos” y “groseros”. Su música era ruido, su arreglo feo, su caminar ridículo y su condición marginal (en términos sociales y educativos)<sup>115</sup>. En la medida de lo posible, se hicieron discriminaciones raciales, aunque muchas veces, realmente eran de carácter cultural al aludir al peinado o el vestido.

La recepción rocker o punk a estas descalificaciones fue parecida y, hasta cierto punto, machista. Existía un orgullo de pertenecer al barrio, de “ser hombre (feo) y no puto (bonito)”, de escuchar música auténtica y poderosa<sup>116</sup>. No se renegó del arreglo y se ratificó el vínculo entre el origen social (privilegiado) y la preferencia sexual (homosexual)<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> También en función del arreglo se les llegó a llamar “colochos copetudos”. Probablemente, la palabra “colochos” es una modificación de la terminación “discoloco”. Los prejuicios de carácter estético siempre poseen aquel carácter ideológico de velación. El caso de Gaytán es notable. Este autor actualiza de manera inteligente y concreta un discurso de una autenticidad orientada a la circunstancia. En referencia al toquín de Avándaro, responde de una manera adecuada a los improperios del escritor mexicano Carlos Monsiváis, quien acusa a los asistentes de “emuladores serviles de la cultura norteamericana”, y señala: “No entiende a esta nueva generación juvenil que deseaba modernidad. Y simplemente porque no son jóvenes revolucionarios de puño cerrado, quedarán como vendepatrias por el solo hecho de adquirir unos cuantos discos en 45 revoluciones por minuto.” Gaytán. *Op. cit.*, p. 49. En este trabajo es notable la simpatía de Gaytán por el movimiento punk. Esto no tiene nada de absurdo o censurable. Lo notable es que él, como tantos otros, cae en el mismo prejuicio estético exagerado y excluyente acerca de una música que, claramente, *no es la suya, ni a la que se pertenece*. Más adelante, Gaytán define a un “discoloco” como “chavo que gusta de la ‘música que te seca el cerebro’, mejor conocida como disco”. Gaytán. *Op. cit.*, p. 202.

<sup>115</sup> El caminar del rocker, punk o rocanrolero mexicano se ha caracterizado por ser un “caminar flotante”. Se trata de un andar rápido en el que se pisa y se levanta un poco sobre sus puntas, por lo que parece que uno va subiendo y bajando. Para el andarín se trata de un caminar rudo.

<sup>116</sup> No cabe duda que es posible criticar las atribuciones de feminidad o masculinidad de la música como construcciones netamente subjetivas provenientes de un cierto entorno socio-cultural y no como propiedades intrínsecas de la música en sí. Sin embargo, tampoco puede negarse que los estados de ánimo a que abre una

En términos generales, esto es lo que se puede señalar en relación con la parte conflictiva en el espectro de las identidades sociomusicales en el México de los ochenta. Los argumentos de descalificación y orgullo de pertenencia giraron, sin grandes variaciones, alrededor de lo anteriormente expuesto. Hay que señalar, sin embargo, que la intensidad del conflicto fue variable y podía ir desde persecuciones y peleas físicas hasta bromas entre amigos. Incluso, a pesar de que en estos años resultaba contradictorio ser partidario del rock y el nrg al mismo tiempo, la realidad es que muchas personas lo eran (aunque prefirieran no ser tan manifiestos al respecto en público).

La serie de concepciones que he expuesto aquí, no puede ser considerada más que una especie de “tipos ideales” weberianos que denotan los grandes trazos desde los cuales una identidad concebía a la otra. Lo que es importante, es resaltar que cada una de las identidades sociomusicales era consciente de su especificidad en un espectro donde existían otras identidades sociomusicales diferentes.

En cierto sentido, la observación adorniana de que a la música seria se le des-clasifica de antemano y se le obliga a ser “para otro” y no “en sí”, debido a la falta de reconocimiento desde los primeros acordes, es susceptible de ser extendida a otros ámbitos<sup>118</sup>. Esta des-clasificación de antemano no sólo ocurre con la música seria por los simpatizantes de la música popular. Acontece asimismo a la inversa. También pasa entre los diversos géneros de la música popular. De hecho, sucede con cualquier música que no se reconozca. O mejor, con cualquier música que se reconoce como no reconocible. Igualmente, con cualquier música en la que se reconozca de inmediato a un género que ya se presume, con ánimo intolerante, que es feo en su totalidad<sup>119</sup>. Estas negaciones a través

---

música, gracias también a su estructura musical, poseen una carga cultural ineludible que nos coloca en un estado del cual nunca podemos desprendernos y desde el que interpretamos siempre. Por eso sería difícil calificar a Kreator, Escoria o el Síndrome del Punk como delicadísimos.

<sup>117</sup> Esta vinculación existe en México desde mucho tiempo antes. Por ejemplo, en el enfrentamiento entre el charro (macho) del campo y el catrín (afeminado) de la ciudad. Tampoco es exclusivamente mexicana. La vinculación de lo popular a lo burdo, por parte de las élites, y de las élites al afeminamiento, por parte del pueblo, es una característica de las sociedades europeas desde el alto medioevo por lo menos.

<sup>118</sup> Adorno. *Op. cit.*, (2002 para el texto y 1990 para las notas) p. 65.

<sup>119</sup> Este reconocimiento inmediato puede ser posible a través de los timbres característicos de un género musical, como ya he señalado. Me adhiero al planteamiento de Kornhauser acerca de que cada género contiene demasiadas partes diferentes como para que se le pueda juzgar de malo o bueno en conjunto. Kornhauser. "In defence of Kroncong" en Kartomi. (ed.) *Studies in Indonesian Music*. Centro de Estudios del Sureste Asiático de la Universidad Manash, Melbourne, 1978, p. 106. Citado en Kartomi. *Op. cit.*, p. 359. Por

del reconocimiento, o el reconocimiento del desconocimiento y la falta de interés por conocer y apreciar, obedecen a que la preferencia estética implica una seguridad identitaria que no siempre se está dispuesto a cuestionar. Las identidades sociomusicales se construyen a sí mismas en relación a las otras y suelen ser excluyentes a través de la categoría estética del disgusto. Esta exclusión puede tener manifestaciones más o menos violentas e, incluso, puede darse una evasión respetuosa. Pocas veces se pasa de la intolerancia a un reconocimiento (público o privado) de la validez de otras músicas, pero no es imposible que ocurra. Lo que ha sido más frecuente, en cambio, es el hecho de que reconocerse como una sola parte de un espectro más amplio ha devenido en una reconstrucción simbólica permanente de la propia memoria y el sentido de pertenencia.

### *2.7 Memoria histórica: la visión heredera de la “época rosa de la música discotheque”*

Hay que entender que el término de “memoria histórica”, que he propuesto para referirme a la construcción de una visión de la propia historia que realiza y se auto-adjudica un colectivo, debe acotarse al sentido y significado de la categoría de identidad sociomusical. No puede esperarse un sentido de larga duración de esta memoria, puesto que son identidades muy recientes. Tampoco existe una tradición oral larga y constituida como para pretender una memoria histórica contenida en oralidades generacionales sólidas y experimentadas. En cambio, existen ciertas nociones del “pasado” que son compartidas, transmitidas y discutidas por los integrantes de las audiencias. Utilizar la noción de memoria histórica en las audiencias nrg implica aceptarla en los términos de la construcción (inacabada) de una historia corta, pero muy intensa.

Hay que señalar que la construcción de la memoria histórica nrg atravesó por una doble circunstancia en los años ochenta. En primer lugar, por el atesoramiento y la adjudicación de un valor histórico a los diversos objetos culturales que estaban alrededor de esta música

---

supuesto que esto no implica que yo desconozca la validez estética de la categoría del “disgusto” y el derecho al disenso.



(discos, propagandas). Por el otro, por un uso que se le dio a los diversos saberes y experiencias que los seguidores obtenían respecto de su música y sus vivencias.

Dentro del primer caso tenemos a los coleccionistas. Estas personas no han gastado su tiempo y dinero en aras de un lucro mediante el trabajo de una acumulación cultural. Un DJ que posee una gran cantidad de discos, por ejemplo, les otorga un uso muy diferente al del coleccionista, a pesar de que el propio DJ en ciertos momentos actúe como tal.

Este es el proceso por el cual se forma una base material que adquiere sentido y uso histórico mediante la función social que se le atribuya. En esta década sirvió para plantearse como identidad en el espectro de las otras identidades sociomusicales.

La serie de descalificaciones en las que incurrieron las identidades sociomusicales mexicanas en los años ochenta, como manera fundamental de concebir la alteridad, motivaron a un conocimiento más amplio y profundo de la música a la que sus escuchas se acogían, incluso a la que criticaban. La ampliación de estos saberes propiciaba, además, reinterpretaciones históricas constantes. Esta sola situación motivó a una conciencia colectiva anti-modal. La música a la que se pertenecía no podía, *no debía*, ser simplemente una moda.

Los elementos de referencia que propiciaban un sentido de pertenencia y un grado de compromiso proporcionaron cierto material de construcción de identidad. Sin embargo, pronto hubo una inquietud de acudir a “las raíces” propias de los diversos géneros musicales. En el caso nrg esta inquietud fue, sin lugar a dudas, exacerbada por las presunciones rockers de contar con una historia de mayor duración. Cuando se alude a una búsqueda de raíces en las audiencias mexicanas nrg, se debe asumir el carácter específico de las identidades sociomusicales. No se ha pretendido sustituir ninguna raíz histórico-cultural que sustenta otros ámbitos de la vida individual de sus participantes, se está acudiendo a procurar un sentido que arraigue una “nosotridad” en conformidad a su propia y nueva historia<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> Esta es una situación que ha sido siempre clara para las propias audiencias, pues no miran a su preferencia musical como menoscabo, por ejemplo, de su identidad nacional. Una modesta, pero clara reflexión al respecto, en la entrevista S/a. “Los Chavos y los Valores” en *Sonidos* No. 2 ago 28-sep 14 1986. México, Órgano Informativo de la Agencia Puerto Mata Publicidad.

En los inicios del nrg, las raíces se buscaron y encontraron en la música disco. Algunos videos nrg y portadas de discos mostraron, por ejemplo, una influencia significativa venida del imaginario social espacial de la música disco de los setenta<sup>121</sup>.

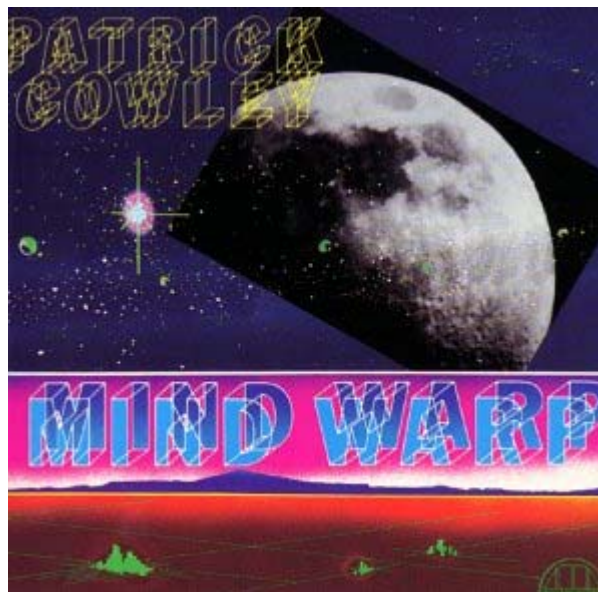


Imagen 12. Portada del disco *Mind Warp* de 1982, del compositor e intérprete estadounidense Patrick Cowley.

---

<sup>121</sup> Los ejemplos sobran. Sólo por poner algunos, está el video musical de *Jabdah*, cuyo intérprete es el holandés Koto. En el caso de las portadas puede citarse la del disco *Amor de medianoche*, cuyos intérpretes son el grupo People Like Us, además de las Imágenes 12 y 13. En cuanto a los títulos de las piezas musicales, está la de “Starlight” de Lauren Grey, entre muchas otras. Los nombres de los intérpretes también recogen esta herencia de manera importante y, sólo por citar un caso, señalo a Digital Emotion. Los efectos acústicos que tienden a un imaginario espacial en su canción “Go Go Yellow Screen” es una muestra, dentro de un universo sumamente amplio de estos sonidos, al interior de una cantidad impresionante de piezas musicales.

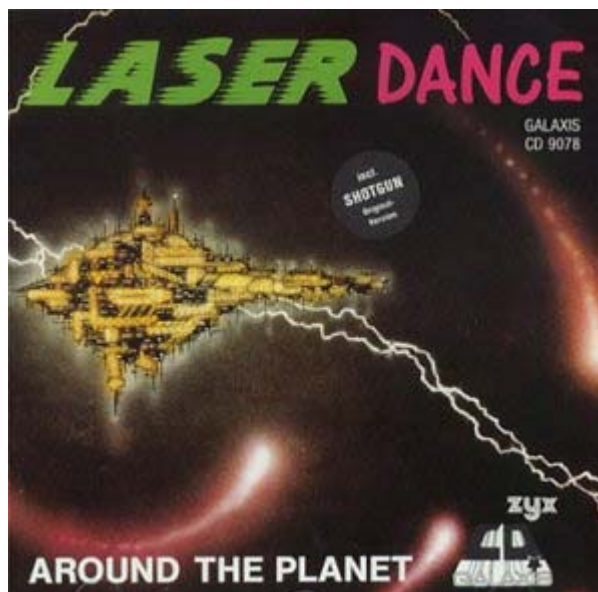


Imagen 13. Portada del disco *Around The Planet* del grupo holandés Laser Dance.

Los intérpretes nrg se adhirieron a la modernidad tecnológica, próspera y glamorosa propuesta desde el imaginario social de la disco. La creación de su música, sus videos, portadas de discos, indumentaria y nombres, así lo reflejaban<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> Una revisión de la videografía y audiografía de este trabajo lo muestra fácilmente. Se puede mencionar el video de *Natures Way* de Dollar. En el caso de la música, está la letra de la canción *Duri Duri* interpretada por el grupo mexicano femenino de Click. Un ejemplo plasmado en el nombre de los grupos es el de Modern Talking.



Imagen 14. Fotografías (autores no citados) del cantante italiano Fred Ventura en G., Kris. “Italo-Dance Artists” en *EuroDanceHits.com* [base de datos en línea]. Kris G. [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2005] <<http://www.eurodancehits.com/italodanceartists/fredventura.html>> y de la cantante Hazell Dean en Milkovic, A. “Pictures” (Hazell Dean) en *Alen’s Italo Disco Universe* [fotografías en línea]. Alen Milkovic [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2005] <<http://www.italo-disco.net>>.

Más importante aun fue la manera en que las audiencias nrg se percibieron. Sus simpatizantes se definieron a sí mismos como “discos”. Los apelativos “discoloco” y “discobrinco”, que usaron otras identidades sociomusicales para referirse a ellos, a veces agresivos y otras bromistas, no fueron tomados de mal modo. Sin embargo, la autodefinición era “disco” y no otra. Asumirse como “disco” significaba, en el contexto de los ochenta, gustar del nrg y reconocer su raíz disco. La audiencia nrg se procuró una conocedora de su música y sus antecedentes. No era fácil encontrar alguien que no supiera que el nrg venía de la disco y que ésta se había formado en las minorías homosexuales y raciales estadounidenses. Es cierto que a este conocimiento colaboraron programas de radio especializados, pero éstos eran discutidos en sus contenidos y no sólo asumidos por los escuchas. Los escuchas nrg han sido una audiencia musical que ha procurado conocer, y lo ha hecho a veces bien o a veces mal, su música y su historia<sup>123</sup>. En esta corta memoria

---

<sup>123</sup> Una opinión diferente es la del DJ, fundador y propietario del LS Winners, Antonio Morales, quien señala: “El rango de generaciones de la música disco hasta ahora es muy grande, no cualquiera conoce esa historia de música.” Márquez. “Winners: El Origen” (Parte I de IV correspondiente a “Sonido Winners”) en *Rincón Sonidero* [entrevista en línea]. Rincón Sonidero. [Fecha de consulta: 11 de febrero de 2005] <<http://www.rinconsonidero.com/entrevistas/2004/0709-winners.htm>>. Esta opinión está considerando a la música creada electrónicamente, posterior al nrg, como parte de la historia de la música disco, lo cual es discutible. En todo caso, esta afirmación puede ser más fácilmente aplicada a los nuevos escuchas de la música electrónica, que a las audiencias nrg.

histórica, la década del setenta fue, para las audiencias nrg de los ochenta, la “época rosa de la música discotheque”<sup>124</sup>.

## *2.8 Prácticas colectivas: las expresiones de una nueva identidad sociomusical*

La identidad sociomusical nrg tuvo, en sus prácticas colectivas, un elemento de construcción de identidad que, en la interrelación con el imaginario social, fue adquiriendo un sentido de orientación y significado. Además, fue dirigiendo los contenidos del sentido de pertenencia y del propio imaginario social. Algunas de las expresiones más importantes de esta identidad sociomusical se encuentran contenidas en la tocada.

Las tocadas se caracterizaron por recibir grandes audiencias arregladas de acuerdo a una cierta imagen, que no era estática debido al deseo de poseer una individualidad destacada dentro de una homogeneidad que, al mismo tiempo, definiera la adscripción musical.

Los locales para recibir a estas audiencias resultaban, frecuentemente, insuficientes para acogerlas. El tipo de baile nrg tendió en la tocada a perder su sentido amplio de integración social para dar paso a un tipo de integración acotado a la propia identidad sociomusical y basado en el lucimiento dancístico.

En las primeras tocadas de la década de los ochenta, la mayoría de los asistentes fluctuaba entre los 12 y los 25 años de edad. Más tarde, en los noventa, los rangos se establecieron entre los 18 y los 40 años de edad. Parte de esta circunstancia, obedece al hecho de una reglamentación sobre los locales que impidió el acceso a menores de edad. Para ellos, solamente ha quedado la posibilidad de asistir a algunos eventos especiales.

Las primeras casas de los LS únicamente vendían emparedados, frituras o refrescos. Posteriormente, durante la década de los noventa, comenzó la venta de bebidas alcohólicas. Las drogas no fueron nunca un accesorio de identidad entre las audiencias nrg. El sentido de escucha musical no lo solicitaba y su consumo hubiera sido un obstáculo irremediable en el baile de lucimiento. De hecho, las propias bebidas etílicas lo son. Incluso, puede afirmarse que la primacía melódica y la rapidez rítmica otorgaban un sentido contrario de

---

<sup>124</sup> Esta caracterización fue usada por primera vez, probablemente, por el conductor Romeo Herrera en la sintonía de 103.3 Mhz en FM. Es una de las caracterizaciones que más consenso tuvieron entre las audiencias. Se acude al color rosado como representativo de un mayor romanticismo y candidez de una década y su música frente a la década siguiente, pero sin romper una continuidad de la historia de la música *discotheque*. Acerca de la sintonía de 103.3 Mhz en FM, véase Anexo 9.

escucha al que se desprende de otras músicas en las que es más habitual y requerido el consumo de otros enervantes<sup>125</sup>.

Las tocadás han tenido diferencias a lo largo de su historia de acuerdo al LS organizador. Algunos LS hacían presentaciones iniciales, otros simplemente iniciaban la música y otros más han empezado poniendo videos musicales de música disco y nrg en pantallas gigantes antes de comenzar la actuación del DJ. A la mitad de la tocada, la mayoría de los LS interrumpían la música para dar la bienvenida a los asistentes y anunciar presentaciones próximas. Si existía un show-ballet lo más usual ha sido que realice su espectáculo en ese momento, aunque a veces lo han realizado al principio. Incluso, ha podido haber dobles presentaciones del show-ballet. De hecho, los propios LS a lo largo de su historia han modificado las formas de su presentación.

La manera de publicitar las tocadás dio pie a la práctica de la colección de propagandas. Hoy en día algunos LS, como Winners, en tocadás exclusivas y especiales de nrg, permiten a los asistentes observar álbumes de coleccionistas particulares en donde tienen lo mejor conservadas posibles propagandas de diversos toquines<sup>126</sup>. Esto muestra la importancia de estos elementos en la configuración de la identidad nrg. Su “museización” es un reconocimiento de su valor histórico.

Es necesario ahondar en estas expresiones de identidad que se traducen en prácticas colectivas específicas y diferenciadas.

---

<sup>125</sup> Una opinión contraria a la mía es la del sonidero Manuel Meteor. Hay que recordar que, en los ochenta, la generación fundacional nrg era adolescente. Por lo tanto, las tocadás tenían horarios que no llegaban a altas horas de la noche y que iniciaban, a veces, incluso por las tardes. En consecuencia, en los permisos que otorgaban las demarcaciones, existía una dificultad jurídica que impedía la venta de bebidas alcohólicas a los LS. Para él, el motivo real de que no se consumiera alcohol era que no se vendía, porque no se podía. En mi opinión, su argumento puede ser válido pero, en caso de que así lo sea, resulta una explicación incompleta. El consumo de alcohol y drogas no puede ser separado del contexto histórico-social que, en la década de los ochenta, no lo hacía tan habitual entre los adolescentes como puede ser hoy, por ejemplo. Por otro lado, el sentido último de la tocada era bailar, no embriagarse. El baile de lucimiento hubiera sido irrealizable bajo los efectos etílicos.

<sup>126</sup> Testimonio propio en la presentación del cantante alemán Mike Mareen, presentado por Winners en 2004, en el Salón Flamingos del Municipio de Naucalpan, Estado de México.

### *2.8.1 Lo que bien se baila... jamás se olvida: usos y funciones sociales del baile high energy*

El nrg, sólo por ser músicaailable, posee los parámetros para su juicio estético. Una buena música nrg depende de su capacidad de movilización al baile. Esta capacidad está en función de su poder generador de oleadas de placer físico y emocional que propicien una sensación de seguridad, rendición y energía. Es decir, una inmersión en la música.

En cuanto a su aspecto de práctica colectiva hay que iniciar, por principio de cuentas, indicando quiénes bailaron, dónde y cómo para poder saber, en qué medida, el baile ha fungido como un accesorio de reunión, un pegamento social o un creador de espacios sociomusicales y bajo qué mecanismos.

La música nrg consiguió, sobre todo en sus inicios, sostener la función social de un baile integrador. En este sentido, se rompió la brecha inter-generacional. Un motivo importante al respecto fue su aceptación en fiestas por simpatizantes de la disco. El nrg agradó a muchos que gustaron de la disco en los setenta, a tal punto, que a las tocaditas de nrg siguen asistiendo simpatizantes de su música antecesora. Por diversos motivos, el rompimiento de la brecha inter-generacional no fue tan claro luego del segundo lustro de los ochenta<sup>127</sup>.

Además de las fiestas y las reuniones familiares o de amigos, el nrg se bailó en las discotecas y los LS. Esta situación no fue privativa de la Ciudad de México. Empero, después de mediados de los ochenta, las discotecas fueron optando por tocar música que nada tenía que ver con la tradición disco. El abandono de esta música, por parte de los propietarios de las discos, signó un cambio irreversible en la historia de los espacios sociomusicales, específicamente, de la historia de los lugares dancísticos. De esto profundizaré en el siguiente capítulo. Por otro lado, este abandono abrió la posibilidad

---

<sup>127</sup> Uno de tales motivos fue la crisis económica que generó un declive de las fiestas o celebraciones personales y familiares. Esta sola situación va modificando el carácter de las personas. También se pueden observar tendencias sostenidas que las cambian cualitativamente. Antes era más fácil encontrar fiestas en donde la gente jugaba para divertirse. Hoy incluso puede preferirse salir y pagar para encontrar diversión que hallarla uno mismo en su casa. No es posible ahondar aquí en estos aspectos.

franca de que los LS, prácticamente, monopolizaran y configuraran los nuevos espacios sociomusicales nrg<sup>128</sup>.

En los espacios sociomusicales, fueran estables (bases) o temporales, que ocuparon los LS nrg, la disposición de las parejas formando una línea (disposición “normal” o “natural”), tan propia de los años disco, se ha conservado hasta hoy.

Otra herencia de la música disco fue el *hustle*. Bailado de manera más rápida, de acuerdo al *tempo* nrg, mantuvo varios pasos de la “época rosa”. Sin embargo, el *hustle* nrg no fue bailado en México. En su lugar predominaron otras formas de baile y de interacción social<sup>129</sup>. Antes de observar el desarrollo de estas maneras de relación social, basadas en ciertas figuras dancísticas, hay que señalar otros aspectos de carácter histórico que dieron pie al modo de baile nrg en sus nuevos espacios sociomusicales.

Una influencia más de la música disco fue el baile en línea. En este tipo de danza, a diferencia de la disco, se desarrollaron bailes en línea coreográficos con más de dos bailarines. Estos bailes fueron la nota dominante durante un buen tiempo entre los show-ballets de los LS.

El baile nrg, como ya he señalado, mantuvo una influencia recíproca significativa con el *break*, particularmente durante el primer lustro de los ochenta. Los videos musicales de *Thriller (Espeluznante)*, *Billie Jean* y *Lárgate (Beat It)* de 1982, interpretadas por Michael Jackson, y el video de *All Night Long (All Night)* de 1983, del cantante estadounidense Lionel Richie, fueron fundamentales en la difusión a nivel mundial del *break dance*<sup>130</sup>. A ello coadyuvaron una serie de películas realizadas en 1984, como *Beat Street*, dirigida por Stan Lathan, *Breakin'* dirigida por Joel Silberg, *Breakin' 2 Electric Boogaloo*, dirigida por Sam Firstenberg e, incluso, *Moonwalker* de 1988, dirigida por Jim Blashfield, Colin Shilvers y Jerry Kramer.

---

<sup>128</sup> La retirada de las discos tuvo un carácter general, pero no absoluto y definitivo. Bajo ciertas circunstancias siguieron tocando nrg.

<sup>129</sup> Puede verse *hustle* nrg, con pequeñas combinaciones de estilo libre y baile en línea, en los videos de *Naughty Boy*, del dúo italiano Macho Gang, y en el de *Crazy For You*, de la cantante italiana Vannesa.

<sup>130</sup> Todos los videos de Michael Jackson referidos en este trabajo se encuentran en *Michael Jackson Video Greatest Hits History*.



La consolidación de este género musical le permitió mantener una estrecha relación con el nrg durante esta década, en donde el baile fue un área de intercambio importante<sup>131</sup>. En este sentido el nrg siguió, alrededor de 1985, los modelos propuestos por los enfrentamientos o “peleas” dancísticas callejeras de *break dance* al estilo del Bronx neoyorquino. Esto se dio en diversos países. Posteriormente, esta circunstancia se fue debilitando, pero no desapareció del todo, pues se conservó el espíritu de competencia frente a una posible pareja de baile desconocida en las “ruedas” mexicanas, de las cuales hablaré más adelante. La influencia del *break* también se reflejó en bailes “coordinados” nrg. En este tipo de baile se daba una coordinación, previamente practicada, entre dos bailarines que realizaban un baile en el cual los pasos estaban destinados al lucimiento a través de la coordinación<sup>132</sup>.

Sin embargo, la forma libre ha sido la predominante. Como en todas las danzas, la base métrico-rítmica determina la base del paso de baile. Sin embargo, dado el tipo de equilibrio musical nrg, la melodía permitió el desarrollo de movimientos corporales de la parte superior del cuerpo. En este sentido, puede hablarse de un baile equilibrado entre las partes superior e inferior del cuerpo. En la forma libre hubo claras influencias desde el ballet y el patinaje artístico, por ejemplo a través de la película *Flashdance*, y variaciones sobre de algunos pasos básicos emanados de estas influencias.

Por otro lado, la música nrg, con más claridad que la disco, observó la posibilidad del baile entre parejas de un mismo género o diferente. También entre más de dos de cualquier género. Todas estas combinaciones podían darse al margen de la preferencia sexual, que podía ser expresada mucho más abiertamente a través del arreglo y los movimientos corporales. También se daban sin importar el interés sexual, pues muchas veces se podía ir con amigos y bailar con ellos por el puro placer del baile. Finalmente, la posibilidad de bailar uno sólo también se hizo patente. A mi parecer, estas posibles relaciones dancísticas no sólo obedecen a la evolución de la forma libre, sino al contexto de una sexualidad más

---

<sup>131</sup> Se puede encontrar ya una cierta influencia previa del *break* sobre la disco y viceversa. Un ejemplo de esta influencia recíproca está en los videos de las canciones *Rock With You*, interpretada por Michael Jackson en 1979, y en el de la de *Pueblo Funky*, interpretada en 1980 por Lipps Inc.

<sup>132</sup> Aunque existen algunos pasos básicos que pueden ser guiados y reconocidos fácilmente por las audiencias, no en los pasos coordinados sino en el baile en línea, no han sido tan requeridos en las tocaditas como los pasos de baile de los géneros tropicales. Un buen bailarín de “salsa” callejero reconoce, sin duda alguna, algunas bases dancísticas o pasos hasta por su nombre. Un asiduo bailarín a tocaditas tropicales sabe de lo que le hablan cuando alguien se refiere al “Charly” (un paso de baile), por ejemplo.

abierta en los años ochenta<sup>133</sup>. No puede dejarse de lado que este baile ha generado una experiencia múltiple del cuerpo no circunscrita al aspecto sexual del bailarín-oyente. Y aunque el placer y el éxtasis corporales pueden originarse en cualquier música, parece claro que en el nrg fue factible una de-construcción genérica, pública y visible, a través de su baile<sup>134</sup>.

La música ha cumplido un papel de ser una vía posible hacia el éxtasis, la socialización y el sexo. Empero, el sendero que siguió el baile nrg permitió que el aspecto lúdico de la danza ganara espacio frente a su función sexual, la cual por supuesto no ha desaparecido y no lo hará en el futuro. Pero, el predominio de la diversión del baile, en sí mismo, se demuestra en la interacción social a partir de las nuevas combinaciones para bailar, sexualmente desinteresadas, establecidas ante una mirada pública. Dicha forma de interacción social, en el momento del baile, influyó a todas las danzas posteriores al nrg que no fueran de contacto<sup>135</sup>. Éstas realizaron todas las combinaciones posibles<sup>136</sup>.

---

<sup>133</sup> Parte importante de este contexto tiene que ver con el establecimiento de una apertura en cuanto al sexo seguro, impulsada de manera relevante por la emergencia sanitaria del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA). Por supuesto, hay una cantidad de factores innumerables que no es posible profundizar aquí. La nueva relación con el cuerpo, el desarrollo del individualismo, la posibilidad de encontrar parejas sexuales en otros ámbitos con mayor facilidad, etc. Existen otros elementos del contexto histórico no sexual que también son pertinentes y que tampoco puedo analizar sin desviarme del tema.

<sup>134</sup> Como ya he señalado, no puedo entrar con detalle al análisis de los fundamentos de la construcción de categorías que describen y clasifican a las músicas en términos genéricos (“masculinas”, “femeninas”). Evidentemente, se trata de categorías construidas socialmente a partir de una interpretación cultural que involucra ciertos supuestos en cuanto al sentido de escucha musical. Tampoco digo que en las estructuras musicales no exista un proceso de articulación orientado intencionalmente a este sentido pre-existente o a características genéricas que poseen una asociación social. Esto no invalida la posibilidad de que el éxito de esta orientación esté cimentado más allá de la cultura. No es posible entrar ahora, sin salir del tema, a una discusión en la que existe una literatura muy amplia de un tema que involucra aspectos biológicos, físicos y culturales en tramas complejas y difíciles. Un excelente trabajo al respecto, que sugiere que las adjetivaciones genéricas no son meros caprichos culturales, es el de Meyer. *Op. cit.* En todo caso, la caracterización de cualquier música en algún sentido (“juvenil”, “infantil”) es susceptible de discusión.

<sup>135</sup> Una de las maneras de emplazamiento musical de músicas electrónicas posteriores al nrg fueron los *raves*. La de-sexualización dancística habría generado una situación simbólica que permitiría a los hombres incursionar en los placeres femeninos sin sufrir las duras realidades de la mujer. Es la opinión de Simon Reynolds, quien considera al *rave* como una cultura masculina de “envidia del clítoris”. Reynolds. “Rave culture: Living Dream or Living Death” en Redhead, Wynne y O’Connor (comps.) *The Clubcultures Reader*. Oxford, Blackwell, 1997. Citado en Gilbert y Pearson, *Op. cit.*, p. 202. Para estos autores, la de-construcción sexual del *rave* es auténtica y su potencial político promisorio, por lo que consideran la crítica de Reynolds como injusta. Ambas posturas me parecen exageradas.

<sup>136</sup> Las formas de interacción social de las tocadas nrg afectaron inclusive a los bailes de contacto pues, en las tocadas tropicales de la década de los ochenta, surgieron clubes de baile con una notoria presencia homosexual masculina que se caracterizaron por bailar entre sí. Por cierto, espectacularmente, mediante pasos nuevos y rápidos. Me parece que en esta década la cumbia, la “salsa”, el son cubano, la guaracha, y otros géneros tropicales más, tuvieron una evolución dancística notable. En esta evolución, los clubes de baile tienen una incidencia decisiva. Hoy día, aunque poco común y sin que participen en algún club de baile, es

La de-sexualización relativa de la pista de baile no condujo a una des-individualización dancística, patentizada en el lucimiento lúdico a través del dominio técnico. La cuestión de la agilidad es uno de los elementos fundamentales para comprender el sentido del lucimiento de algunos de los bailes posteriores al *rock'n'roll*, lo cual incluye a la música disco, al *break dance* y al nrg. En base a esta agilidad se exige una estética de la esbeltez asociada fuertemente con la juventud-signo. Empero, no puede dejar de decirse que dicha cualidad es una característica casi indispensable para un desempeño suficiente en el baile.

Cabe indicar que en el baile nrg existe un cierto componente mímico, con un sentido algo distinto al del *break dance*, pero sin lugar a dudas claramente reconocible y que genera una vinculación intensa entre la música y el bailarín a través de su propia interpretación. Para poder preservar su espacio de despliegue dancístico, los bailarines recurrieron a ciertos mecanismos que terminaron caracterizando a las tocadas, me refiero a las “ruedas”.

La posibilidad de que los LS tropicales y nrg alternaran tuvo como fundamento el baile. Es en el baile en donde se encuentra el único punto que viabiliza comunidad entre estas músicas. Ambas compartieron la formación de “ruedas” en sus tocadas, estuvieran alternando LS de cada música o no. ¿Qué es una “rueda” y cuál es su importancia?.

En el nrg, las asistencias masivas en los locales, por grandes que fueran éstos, dificultaban la posibilidad de tener un espacio suficiente para el lucimiento. El baile nrg es un baile que, en su despliegue, requiere espacio. Por lo tanto, grupos de amigos o clubes de baile se procuraron el suyo. Una manera de conseguirlo podía ser tomándose de las manos para correr formando un círculo. Una vez formado se tenía un espacio para bailar, una “rueda”<sup>137</sup>. Este espacio se iba cerrando poco a poco, pues los curiosos lo iban estrechando o las demás ruedas generaban una presión sobre de él. Por lo tanto, habría que abrirlo de vez en cuando. La manera de hacer esto era extender los brazos, tomados o no de las manos, y arrojarlos un poco hacia atrás por parte de quienes lo habían formado. A veces, bastaba este movimiento para generar una rueda, no sólo para sostenerla. Al interior de la rueda se garantizaba el espacio, no sólo por el despliegue dancístico de los participantes,

---

posible ver también a dos chicas bailando alguno de estos géneros tropicales (aunque no se sabe de su preferencia sexual).

<sup>137</sup> De aquí en adelante usaré el término rueda para denotar lo que he explicado. Los antecedentes históricos de estas ruedas, sin lugar a dudas está en las propias ruedas que se les hacían a los bailarines virtuosos de cualquier música, de manera rara y espontánea.

sino por estas prácticas de mantenimiento. Normalmente, la calidad de los bailarines impedía protestas por parte de aquellos a quienes les arrebataban un trozo de “pista de baile”. No cualquiera pasaba a bailar dentro de una rueda en la década de los ochenta y en los principios de los noventa. Los perdedores de un espacio de piso se convertían en admiradores sinceros. La creación de ruedas, como manera de garantizar un espacio de baile, no estuvo exenta de conflictos. Sin embargo, las peleas en las tocaditas nrg fueron más bien poco usuales. Con el tiempo, las ruedas han terminado formándose casi de manera “natural”, sobre todo en aquellos pocos espacios sociomusicales que aun quedan y han alcanzado el rango de tradicionales, como la base de Mérida 10 de Patrick Miller. Su formación no está dada ya en vista de la calidad de los bailarines, sino sobre cotos de poder establecidos por parte de quienes “tradicionalmente” “siempre están allí” y las forman en tal o cual espacio determinado y “ya conocido”. A pesar de que la participación en ellas sigue siendo abierta, y puede ser solicitada por un solo bailarín o por cualquiera de las combinaciones dancísticas posibles, no cabe duda de que la calidad de la danza que allí se desarrolla no responde a las expectativas del sentido original de la rueda, aunque existan honrosas excepciones<sup>138</sup>.

En términos de espacios específicos internos, creados en la tocada, la rueda es la posibilidad de crear una pista de baile en cualquier parte. La rueda fue una respuesta inicial de carácter social a condiciones económicas y deseos insatisfechos. Hoy es una tradición, pero tuvo, y sigue teniendo, la encomienda de construir un espacio propio y alternativo frente a la excluyente *dance floor* de las discotecas. Se trata de un espacio físico que es, al mismo tiempo, zona de competencia y punto de unión colectivo. Es la apropiación re-significada del glamour y del establecimiento de nuevos criterios de exclusión. A la rueda puede pasar cualquiera, pero deben estar los mejores. Y los mejores son los que más distinción, elegancia, energía y técnica despliegan en su baile, no quienes puedan pagar por un acceso.

---

<sup>138</sup> Casi todos los elementos aquí señalados son compartidos por las ruedas que se formaron en los LS tropicales. Estas se inspiraron, probablemente, en las ruedas nrg. La formación de una rueda es diferente, empero. En las tocaditas de música tropical, se inicia tomándose la pareja de las dos manos y girando fuertemente en un sentido. Otro modo, mucho más usual, es que la pareja guía haga girar a la otra en torno suyo y ésta vaya empujando suavemente, casi a modo de indicación, a las personas para abrir un espacio. La calidad de los danzantes, por otra parte, ha sido mucho más conservada en las ruedas tropicales.

La rueda, además, es la respuesta, desde el sentido de escucha musical nrg, al emplazamiento masivo por los LS en los espacios sociomusicales de la Ciudad de México. Expresa el enorme impacto que generó la música nrg que hacía, de cualquier espacio, un espacio insuficiente. Muestra la naturaleza del emplazamiento cuantitativo del LS. Al mismo tiempo, preserva el sentido de lucimiento sexual o lúdico, siempre en la danza, de la música nrg. Indica la naturalezaailable, por sobre lo audible, de esta música de alta energía. Ha posibilitado la interacción más abierta y tolerante a partir de la relación dancístico-sexual, influyendo en géneros posteriores. Finalmente, se ha convertido en un referente de identidad, insertado ya en una memoria histórica, que incide en el grado de compromiso y sentido de pertenencia. Sobre todo, se ha constituido en una práctica colectiva útil que garantiza la posibilidad de seguir bailando y luciendo.

### *2.8.2 La imagen como expresión de identidad: el arreglo high energy*

Como ya he señalado, aunque el aspecto no es un punto definitivo en la vivencia personal de un sentido de identidad, sí es una manifestación colectiva fiable de éste. Sobre todo, cuando parte del sentido musical se orienta al lucimiento.

La identidad conjuga siempre en la imagen un aspecto individual y colectivo, privado y público, de tal suerte que es posible percibir la proyección de una apariencia en función de ambos lados. Las identidades sociomusicales no son un caso excepcional. Por el contrario, los cuerpos de las personas adscritas a estos colectivos se tornan territorio privilegiado de señalización y, por ende, de demarcación. Los miembros pertenecientes a ellas se procuran una personalidad propia, un estilo, al mismo tiempo que desean manifestar su inclusión a cierto colectivo portando rasgos distintivos y significantes en sus arreglos.

Los arreglos de las identidades sociomusicales poseen, como todas las identidades, su propia historicidad. Es decir, una inserción tensa entre estaticidad, sostenida por algunos referentes que han sido vistos como centrales en los procesos de identificación colectiva, y cambio, producto de las innovaciones personales que desean tener un destacamiento y que van modificando algunos patrones estéticos<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> Podríamos suponer que las identidades sociomusicales, por pertenecer a una matriz de período reciente dentro de la modernidad, son más flexibles y dinámicas en sus arreglos que las identidades tradicionales que, cuando se expresan en una música, “poseen ya” su arreglo propio. Esto en parte es cierto. Sin embargo, entrar

En la descripción de los elementos significativos del arreglo nrg se condensa su historia, modificada por sus participantes, otras identidades sociomusicales y las industrias culturales (moda del vestir y música). ¿Sobra decir que cualquier descripción nunca abarca la totalidad de lo real ni siquiera en la amplitud de lo decible?, se trata de una colección que retoma los rasgos más generales y característicos de una imagen festiva correspondiente a una música festiva que se concreta, indispensablemente, en un vestido llamativo.

Estas descripciones e imágenes responden al contexto de los años ochenta, que tiene como característica principal el acrecentamiento del arreglo masculino y la modificación de lugares y tecnologías para este tipo de cuidados.

Durante el inicio de los años ochenta, el arreglo nrg fue similar al de la época disco en todo el mundo. Sin embargo, en contraste con la “época rosa”, la influencia del *break*, sobre todo en la imagen proyectada de Michael Jackson, fue importante. En el arreglo de estos años, los adolescentes mexicanos utilizaron pantalones pegados al cuerpo (no tanto como para confundirlos con rockers o punks), camisas monocolors de diferentes texturas (algunas satinadas) o de cuadros bicolor (un tono siempre negro). Para asistir a la tocada utilizaban, a veces, algún guante blanco en alguna mano (al estilo de Michael Jackson). Los zapatos masculinos se caracterizaron por su color negro, delicadeza y fueron un poco estilizados en punta. Un particular tipo de gafas, totalmente negras en el cristal, se pusieron de moda entre los seguidores del género. Lo más característico de este período fue el uso varonil de calcetas o calcetines blancos al estilo de Michael Jackson, sin importar el color del pantalón. Estos adolescentes serían la materia prima y el sustrato fundamental de la identidad nrg *a posteriori*. Su arreglo, entonces, se convertiría en “típico”.

---

al estudio de los detalles y de los casos concretos puede darnos sorpresas -más frecuentes de lo que esperaríamos- en un sentido contrario. Un interesantísimo estudio al respecto, que muestra la flexibilidad de las tradiciones en cuanto a su origen y su sostenimiento, está en Sandoval. *La Danza de los Arrieros: entre la Identidad y la Memoria*. México, Ediciones Insumisos Latinoamericanos, 2004. Quiero destacar que en este estudio se muestra que *la voluntad de querer tener tradición*, es lo suficientemente importante para apropiarse fructíferamente de una tradición no nativa (de un tiempo o de un espacio). También muestra lo adaptable que es la tradición al movimiento de la historia. El estudio demuestra que la tradición no es un lastre asfixiante que impide la aparición de rasgos personales de sus participantes. Éstos dejan en aquélla sus sellos propios, convirtiéndose en el engranaje histórico entre lo dinámico y lo permanente, en el cambio en la tradición.

En sus inicios, lo único novedoso fue el arreglo del cabello. Aparecieron nuevos peinados entre hombres y mujeres en todo el mundo<sup>140</sup>. Estos nuevos peinados fueron posibles gracias al desarrollo tecnológico en los artefactos de corte y peinado<sup>141</sup>. Aunque fueron variados y con largos diferentes de cabello, me parece que el retirar el cabello de los lados (cortándolo o untándolo con el novedoso “gel”) orientándolo hacia atrás, fue un denominador común y contrastante con el cabello abultado de los lados del período disco<sup>142</sup>. En México, el corte tradicional “por capas” de los setenta declinó y surgió un corte de cabello, usado en diferentes peinados masculinos y femeninos de intérpretes y audiencias nrg. Fue el de “degrafilado”, que permitía que el cabello se viera “como plumitas”<sup>143</sup>. Este se hizo posible gracias al perfeccionamiento y expansión del uso de las tijeras y navajas de tipo “para entresacar” o “degrafilar”<sup>144</sup>. También en nuestro país tomó impulso, entre ambos sexos, el corte de las patillas “en diagonal” (“en pico”) y la parte de atrás concluida como “cola de pato” (que podía ser degrefilada o no) o similares. También se popularizó el peinado por “gajos”, gracias a la aparición del cepillo conocido como “araña” (con puntas de goma o sin puntas de goma).

Por lo tanto, se puede observar que hubo algunos cambios en esta etapa. Básicamente, era un arreglo configurado a partir de los propios antecedentes musicales, las industrias culturales y los nuevos diseños técnicos en la industria del peinado.

Luego del primer lustro de los ochenta, los asiduos a las tocadas comenzaron a utilizar un tipo de botín y/o de bota bajo en el tacón, casi a ras de piso, con diferentes remates en la parte alta. Estas botas, podían estar adornadas con pequeños cinturones a lo largo de la bota

---

<sup>140</sup> Dos videos que muestran arreglos femeninos típicos (incluido el del cabello) entre los artistas de nrg son el de *Soul Survivor* y *Like a burning Star*, de las alemanas C.C. Catch y Jessica, respectivamente. El *look* de Michael Jackson, en sus videos de 1982 y en el de *Bad* de 1987, también muestran esta influencia en el nuevo arreglo del cabello masculino.

<sup>141</sup> La tecnología alemana ha tenido tradición importante en este sentido. Algunas marcas de tijeras y máquinas eléctricas que innovaron en esta década, de acuerdo a la estilista mexicana Leticia Bernal Partida, fueron Solingen y Wahl. Por su parte, el estilista mexicano Fernando González Morales me señaló que también hubo marcas mexicanas importantes en estos años, como la Lemu, productora de navajas para degrefilar.

<sup>142</sup> La música que servía de fondo al anuncio en México del novedoso fijador, en su doble presentación de “gel” o de *mousse*, de la marca New Wave era el tema nrg de “Seguro de Amor”, interpretado por Krukuts.

<sup>143</sup> Las capas persistieron, pero se comenzaron a usar degrefiladas.

<sup>144</sup> Este efecto se consigue con unas tijeras que no poseen un filo parejo en su canto, sino que cuentan con una serie de bordes sin filo en el canto, alineados en distancias simétricas, que propician que el corte sea disparejo, pero alineado. Es decir, logran que las puntas del cabello se vean disparejas pero con simetría. Se trata de dos líneas paralelas de puntas de cabello, siendo una línea más larga que la otra. Esquemáticamente, se representaría así: LLLLLL..., siendo la base de la “L” una línea de cabello y el extremo alto la otra. Algunos otros estilistas, prefirieron el uso de la navaja para degrefilar.

con hebillas brillantes y llamativas (“correas”), u otros diseños que combinaban piel y metal. De este tipo de botas existieron muchos diseños y fueron utilizadas por hombres y mujeres<sup>145</sup>. El uso de este tipo de botas fue común entre las audiencias, pero no fue exclusivo de ellas.



Imagen 15. Fragmento de la portada del disco *Click* de 1989, del grupo Click. En esta imagen se observan unas botas de las llamadas, por las audiencias, “pitufas”.

<sup>145</sup> Dependiendo del modelo, fueron más o menos conocidas como “de gaucho”, “pitufas”, “balerinas” (¿“valerinas?”) o “de correas”.



Al mismo tiempo, comenzó a privar el negro en el vestido nrg. Pantalón flojo metido en las botas y camisas cerradas fueron una vestimenta usual masculina.



Imagen 16. Arreglo masculino. Fotografía tomada por el autor afuera del Club de Periodistas.

La vestimenta era acompañada de algún tocado en la cabeza (gorras de piel, cintas, sombreros, paliacates, etc.), y cinturones diversos. Los lentes negros de los primeros años continuaron en boga.



Imagen 17. Accesorios asexuados en un arreglo masculino. Fotografía tomada por el autor.

Las mujeres solían usar pantalones flojos o pegados de diferentes materiales. O faldas cortas con medias negras y, a veces, al color de la falda, casi siempre con cinturones anchos, con ornatos de metal y cruzados.



Imagen 18. Arreglo femenino con prendas y accesorios auto-confeccionados. Fotografía tomada por el autor al interior del Club de Periodistas.

Aparecieron nuevos diseños, tanto “unisex” como sexados, de cinturones, gabardinas, chalecos y chamarras. Luego del negro, el rojo y el blanco fueron los colores predominantes en la ropa, aunque también estuvo muy presente el rosa, dorado, plateado y morado.



Imagen 19. Arreglo masculino. Fotografía tomada por el autor en una tocada nrg.

Algunos simpatizantes, sin importar su sexo, comenzaron a utilizar diseños en sus ropas realizados con hilos plateados que cubrían grandes zonas de la espalda o los hombros. Estas zonas podían cubrirse también con tipos de estoperoles no agresivos (sin puntas). Los procesos de apropiación de las propuestas de las industrias culturales encontraron aquí una forma específica de re-creación. Todo se podía comprar en el mercado del vestido, salvo este tipo de ropa adornada al “estilo de lentejuela de la época rosa” tendiente a la fantasía. Los mismos participantes, y a veces las madres de estos adolescentes, realizaban sus propios vestuarios y accesorios, o los mandaban a hacer. Esto se convirtió en cosa tan común que, algunos vendedores ambulantes, se colocaban afuera de las casas de los LS o

de alguna tocada importante, y vendían ropa de este tipo para este mercado específico<sup>146</sup>. La confección del vestido y la renovación de su imagen, con la finalidad de un arreglo expresivo de una cierta preferencia musical, tampoco fue cuestión exclusiva del nrg en México<sup>147</sup>.

La música nrg propició el empleo frecuente del maquillaje masculino como elemento importante en el arreglo para la asistencia a un toquín. El maquillaje masculino ha estado presente en diversas tradiciones culturales occidentales y no occidentales. Sin embargo, no había sido usado ya de manera frecuente en el Occidente durante el siglo XX. La tradición del rock de los sesenta había optado por una imagen más “natural”, incluso desmaquillando a las mujeres. Durante la década de los setenta, el rock no alteró sustancialmente este *look*. En los ochenta, tanto el rock pesado como el nrg propusieron, a través de las imágenes que proyectaron algunos de sus artistas, el uso del maquillaje en los hombres<sup>148</sup>.



Imagen 20. Portadas de los discos *Sacúdelo (Shake It Up)* de Divine (1983) y *Mutual Attraction* de Sylvester (1986).

<sup>146</sup> La presencia de algunos vendedores ambulantes, que comercian con objetos alusivos o música, afuera de las tocaditas es cosa común. Pude presenciar la venta de este tipo de ropa, confeccionada probablemente por los propios vendedores, afuera del Club de Periodistas en las tocaditas de Patrick Miller en los ochenta.

<sup>147</sup> Los punks han sido una identidad sociomusical que, tradicionalmente, ha recurrido a esta forma de producción o de arreglos a las piezas originales. No es casual, dado que su ideología anarquista los impulsa a una acción de auto-gestión. El ajustar los pantalones también fue propio de los rockers y los rocanroleros. Particularmente en esta década, las audiencias del rock pesado también renovaron su arreglo (masculinizado y construido alrededor del poder físico) e imagen (agresiva, intimidatoria) frente a su propia tradición (cercana a la “naturalidad” *hippie*). Los años ochenta fueron una década de renovación musical y de imagen para el rock.

<sup>148</sup> Prácticamente, todos los grupos de rock pesado de estos años delineaba e, incluso, sombreaba sus ojos en color negro. Por supuesto que el grupo estadounidense *Kiss* fue un pionero que se convirtió en referente y antecedente en esta materia. En cuanto al nrg, el delineado de los ojos y/o el uso de cierto maquillaje también fue muy frecuente entre los intérpretes. Se pueden señalar como ejemplos al alemán Fancy o a Dead or Alive, aunque la lista es mucho más larga.

Un caso especial es el del artista estadounidense Harris Glenn Milstead, totalmente conocido para las audiencias nrg como Divine. Además de su prolífica y extraordinaria carrera como cantante de música nrg, y de sus incursiones en el cine como actor, Divine se convirtió en un icono de las *drag queens*<sup>149</sup>. Otros artistas nrg, como Sylvester, también incursionaron en el mundo de las *drag*. Sin embargo, el más representativo sigue siendo Divine.

---

<sup>149</sup> “*Drag*” es una abreviatura inglesa referida a “*to be in drag*” (“estar en *drag*”), posteriormente usada como “*to do drag*” (“hacer *drag*”), y que significa “*dressed as girl*” (“vestir como chica”). Al parecer, su antónimo, “*drab*”, “*dressed as boy*” (“vestir como chico”), carece de registros. Según la Enciclopedia Libre Wikipedia, “*drag* es practicado por gente de todas las orientaciones sexuales e identidades genéricas”. S/a. “*Drag (clothing)*” en *Wikipedia, The Free Encyclopedia* (Categoría y subcategorías: Society/Social science/Gender/Transgender-related topics/Transgender people and behavior) [artículo en línea]. Wikimedia Foundation Inc. [Fecha de consulta: 26 de febrero del 2005] <[http://en.wikipedia.org/wiki/Drag\\_%28clothing%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Drag_%28clothing%29)>. “*Drag queens*” es una tendencia *drag* practicada usualmente por hombres homosexuales y menos veces por mujeres transgéneros, pero no exclusivamente, como parte de un *performance* o de una realización personal. Se reconoce por una exageración en el arreglo que se identifica con lo femenino (sobrecarga del maquillaje, pelucas, ropa, plumas, lentes, etc.), debido a que se utiliza para caracterizaciones en distintos tipos de eventos. Desde esta perspectiva, Divine encaja dentro de las *high camp drag queens*, las cuales se apoyan en una estética *drag* basada en el arte de los payasos que usan la exageración, la sátira, las bromas sucias, etc. S/a. “*Drag queen*” en *Wikipedia, The Free Encyclopedia* (Categoría y subcategorías: Society/Social science/Gender/Transgender-related topics/Transgender people and behavior) [artículo en línea]. Wikimedia Foundation Inc. [Fecha de consulta: 26 de febrero del 2005] <[http://en.wikipedia.org/wiki/Drag\\_queens](http://en.wikipedia.org/wiki/Drag_queens)>. Según la etnomusicóloga Carol E. Robertson, “Los travestis americanos <estadounidenses> conocidos como *drag queens*, por ejemplo, representan a menudo –mediante su vestuario y su conducta– la astucia tramposa y la mala intención que atribuyen a las mujeres.” Robertson. “Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres” en Cruces. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001, pp. 388-389. Un análisis que toca el asunto de las *drag*, que incluye a Divine, y otras prácticas del vestirse con la ropa del sexo opuesto (*voguing*, diseño para el espectáculo, etcétera) con sus correspondientes sentidos sociales en Garber. *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety*. Harmondsworth, Penguin Books, 1992. Una biografía breve, pero recomendable de Divine es la de Jeffries. “*Divine’s Biography*” en *allmusic* [biografía en línea]. All Media Guide. [Fecha de consulta: 17 de febrero de 2005] <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&token=ADFEAEE47318D84EA97220D79D3C42C0B87BFB1AFE5AFB86112F0456D3B87F4595115CB06AE7919BB28239B666AEF831A65A0FD686E65CF9DE6C3E399D8EDB&uid=MIW050502172033&sql=11:hz60tr39kl6x~T1>>. Algunas cintas importantes, que pueden considerarse representativas de esta manifestación cultural son la de *La Jaula de las Locas*, dirigida por Edouard Molinaro y *Pink Flamingos*, dirigida por John Waters. La relación de estas expresiones culturales con el nrg también se manifiesta musicalmente en, por ejemplo, “*La Jaula de las Locas*”, interpretada por La Jete.



Imagen 21. Portada de los discos *Crees ser un hombre (You Think You're a Man)* y *Soy bonito (I'm So Beautiful)* de Divine (1984).

En México, hubo pocos simpatizantes rockers que recurrieron al maquillaje en comparación con las audiencias nrg<sup>150</sup>. Para los últimos, este aspecto del arreglo se empleó, sobre todo, en el período que va del segundo lustro de los ochenta a los alrededores de 1992. Su uso era, principalmente, para la asistencia a la tocada. Se caracterizó por un sencillo delineado negro de los ojos. También hubo algunos que pintaban su boca e, incluso, los menos, podían sobrecargarse de maquillaje blanco de manera notoria, aunque no tan excesiva como la identidad sociomusical *dark* o “darketa” (en “mexicano”)<sup>151</sup>.

---

<sup>150</sup> El maquillaje entre los rockers recurría al dibujo delineado de algún diseño sobre el rostro acomodado en los rasgos. Una telaraña que bajaba del lagrimal hacia la mejilla, por ejemplo.

<sup>151</sup> Esta música, también llamada “gótica” y que ha devenido en varios estilos, se desprende del *black metal*, (un tipo de *heavy metal*) y se fusiona con elementos de música popular europea (nórdica, celta, etc.), y de la música culta (violonchelos, violines, pianos, cantos operísticos, etc.) Es posible que se haya constituido ya como un género musical fuera de su matriz originaria, aunque la afinidad con ella seguiría siendo presente. Otros tipos de *heavy* también tienen cierta influencia en su origen, como el *satanic metal*.



Imagen 22. Maquillaje masculino de simpatizante de nrg. En la pintura labial ha predominado el rojo, aunque también se ha usado el negro. Fotografía tomada por el autor.

La acentuación de los rostros, masculinos y femeninos, se apoyó en la exageración estilizada de los peinados de inicios de los ochenta. Peinados más largos para destacar la prolongación de las puntas de los copetes o las patillas, “colas de pato” que terminaban siendo un medio “mohicano”, levantar hacia arriba la parte de atrás para dar una imagen parecida al terciopelo cuando uno lo recorre con el dedo, etc.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> De la prolongación de los copetes el mote de “colochos copetudos”.





Imágenes 23-25. Peinado femenino corto típico visto de frente, de lado y por atrás.

Los peinados, masculinos o femeninos, podían ser largos o cortos. En todo caso, la estilización de las puntas siempre remarcaba el origen del mismo, al margen de que fuera usado por simpatizantes o show-ballets.



Imagen 26. Peinado femenino largo típico usado por una bailarina del show-ballet de Master Genius. Este tipo de arreglo en el cabello también fue usado por las simpatizantes. Colección fotográfica de Álvaro y Salvador Hernández.

A esto hay que agregar el uso más frecuente, entre los hombres, de pendientes diversos y de “grapas” en las orejas (un tipo de arete que no requiere perforación), con la finalidad de destacar la cara y generar detalles llamativos.

La particularidad del arreglo masculino nrg coincide con la aparición del “nuevo hombre” de la moda en los ochenta<sup>153</sup>. Esta nueva representación masculina tuvo un correlato de realidad en los logros del feminismo que desdibujaron la frontera entre los

---

<sup>153</sup> Es casi un consenso entre los historiadores y estudiosos de la moda que, la década de los ochenta, supuso una coyuntura significativa en el vestido masculino. Además de representaciones más sexuadas, el “nuevo hombre” es un estereotipo en el que se ha dejado el enfoque tradicional, de un hombre centrado solamente en el trabajo, para pasar a uno al que se le permite los “placeres” del consumo que, supuestamente, pertenecía exclusivamente a las mujeres. En la construcción de tal estereotipo participaron las industrias publicitarias (prensa, televisión, revistas “para hombres”) y las tiendas de ropa o de artículos asociados al arreglo (desodorantes, perfumes, joyería). Al respecto, Entwistle. *Op. cit.*, pp. 211-213.

géneros. Sin embargo, la especificidad del caso mexicano no me permite más que creer que la influencia de esta tendencia en la configuración de la imagen nrg no fue más que creando, relativamente, ciertas condiciones propicias para el desarrollo de un arreglo masculino cuidadoso (“feminizado”). Estas condiciones se tradujeron, por ejemplo, en el acceso de nuevos usuarios hombres a lugares tradicionales de arreglo femenino y en una influencia de la imagen del “nuevo hombre” sobre el *look* de ciertos artistas nrg que, a su vez, tuvieron influjo sobre el arreglo de sus seguidores mexicanos.

Se puede señalar respecto a la cuestión de los lugares de arreglo que, es en la década de los ochenta, cuando existe una proliferación de las “estéticas” en detrimento de las “peluquerías”. Esto ocurrió debido a que muchos hombres, sobre todo jóvenes, modificaron sus hábitos en cuanto a escoger cortes, arreglos de cabello y peinados más “modernos” que sólo podían encontrarse -o encontrarse más fácilmente, de acuerdo a cierta percepción social- en una “estética”. Este fenómeno mundial no excluyó a México<sup>154</sup>. El mayor peso del influjo del “nuevo hombre” está en su impacto en una cultura de la imagen, de carácter general, y quizá en la orientación de ciertas preferencias de arreglo sobre de algunos modelos que, a su vez, influyen en otros<sup>155</sup>.

De hecho, el arreglo nrg mexicano sí adquirió elementos propuestos desde las industrias culturales y plasmados en la retórica visual de la imagen de algunos intérpretes nrg y del “nuevo hombre”. Con todo, tampoco podemos olvidar la herencia marginal homosexual y su apropiación glamorosa de los años disco, expresada visualmente en otros intérpretes nrg, ni dejar de considerar los elementos que los escuchas mexicanos de esta música fueron añadiendo a su arreglo.

---

<sup>154</sup> En México, como en otras partes de Iberoamérica, se le llama “estética” a un lugar en donde se ofrecen ciertos servicios de embellecimiento como el corte de cabello, peinados, arreglos especiales para el cabello (rayos, luces, mechas, coloraciones, alaciados, enchinados, etcétera), colocación de uñas y pestañas postizas, *manicuré, pedicuré* y un sinnúmero más. A partir de los ochenta, los hombres comienzan a utilizar de forma creciente, en México y en todo el mundo, estos servicios, abandonando las tradicionales barberías y peluquerías.

<sup>155</sup> En esta imagen se propone un “nuevo hombre” glamoroso. El maquillaje masculino de los grupos de rock pesado no contribuyó en nada a la creación de esta imagen. La tradición homosexual de los arreglos, modos y prácticas, presente en el nrg, descartan una presencia amplia de éste en el nuevo tipo de glamour heterosexual, propuesto por las industrias mencionadas. Aunque, por supuesto, sólo por el hecho de ser todos contemporáneos y co-existir, conociéndose, en una cultura de la imagen, ocurre que pueden darse influencias en todos los sentidos y hacia todas las direcciones.

No es fácil definir el sentido del arreglo de las audiencias mexicanas nrg. No puede afirmarse que fue tendiente a una unisexualización de la apariencia, aunque ambos sexos hayan usado diseños indistinguibles en el calzado (botas), el vestido (pantalones, camisas, chalecos, chamarras, gabardinas), los accesorios (cintas en la cabeza, pendientes, gafas) o hayan usado peinados o arreglos en el cabello parecidos. Ni siquiera la importancia del empleo de un maquillaje masculino puede inclinar la brújula en esa dirección. Sin embargo, tampoco se puede decir que se haya tendido a una diferenciación sexual notable. La persistencia en el uso de zapatillas femeninas, vestido (faldas), accesorios (medias) y la aparición de nuevos peinados, que no dejaron de estar inscritos en la notoria tradición femenina, construyeron una imagen que podría definirse, en apariencia, como sexuada. En realidad, ambos sentidos están presentes en el arreglo nrg. Hay elementos que tienden a una unisexualización de la apariencia y otros que se orientan en un sentido contrario. En ambos casos, el arreglo es relativamente sofisticado y se orienta hacia una imagen inserta en un sentido glamoroso. Existe una tendencia clara a presentar una seducción a través de la elegancia y una distinción de clase asociada con la imagen hegemónica de la juventud. De la misma manera que he planteado una de-sexualización relativa en la pista de baile, tampoco puedo afirmar que en el vestido prive una orientación sexuada o unisex. La coexistencia de ambas tendencias no es ninguna sorpresa si consideramos que el nrg es una mercancía emanada de las industrias culturales, la evolución de una música originalmente marginal y sub-cultural, la culminación de una tendencia estética en la música y un fenómeno re-codificado auténticamente en un nuevo contexto. De allí las trayectorias divergentes que terminan generando, como en un sistema de fuerzas vectorial, una dirección que organiza, aglutina y da coherencia a una identidad sociomusical, tanto en los sistemas de reconocimiento colectivos como en las posibilidades de diferenciación individuales.

### *2.8.3 Modalidades de la apropiación en México: viejas y nuevas formas de difusión*

Algunas de las formas de difusión de esta música caracterizaron al modo de apropiación mexicano y se erigieron en una práctica colectiva definitoria de la identidad nrg. Además del propio emplazamiento específico del LS, hubo otras maneras novedosas en su

recepción. Por supuesto, no solamente existieron nuevos modos, sino algunos otros que han estado allí, desde que la electrónica colocó a la física de manera totalmente subordinada a la técnica, instalándola en una condición de potencial práctico nunca antes visto. También hubo formas más viejas y sencillas, las que existen desde que hay bardas y pintura. Por lo tanto, puede observarse una cierta variedad en los modos de difusión.

Los medios impresos tuvieron un papel muy modesto en la difusión de esta música. En las revistas musicales de gran tiraje apenas llegó a aparecer algún artículo aislado, con poca relevancia para la audiencia y escrito por gente poco conocedora del ambiente. Hasta donde recuerdo y he podido averiguar, la única que realmente trató de difundir al género fue *Sonidos*, que apareció en 1986. Esta revista, dirigida por Alejandro Puerto Mata, surgió con el cometido de constituir un espacio estable orientado, predominantemente, al nrg. Sin embargo, lo más probable es que las limitaciones de sus recursos hayan impedido este objetivo y, muy posiblemente, tuvo una vida corta.

La televisión jugó un papel menor en la difusión de esta música. En el terreno publicitario, muy pocas veces salieron anuncios de producciones discográficas (del LS Polymarchs) y, al parecer, sólo una de su presentación en el Auditorio La Torre<sup>156</sup>. En el terreno de las presentaciones artísticas el programa *En Vivo*, conducido por Ricardo Rocha, invitó una vez a Divine<sup>157</sup>. En *Siempre en Domingo*, conducido por Raúl Velasco, se llegaron a presentar de manera fugaz a Jessica Williams, Lime y la italiana Sabrina<sup>158</sup>.

Un programa algo más constante fue el de *La Hora Feliz*, un programa conducido por César Bono que se apoyó en la popularidad de Michael Jackson. Aun cuando este programa se vinculó en algunas ocasiones a los LS de maneras diversas, particularmente a través de

---

<sup>156</sup> Testimonio propio de ambos anuncios. Sobre la presentación, además, Puerto. “Cómo nació Polymarchs...y ¿Qué es ser más grande?” en *Sonidos* No. 0 Abril 1986. México, Órgano Informativo de la Agencia Puerto Mata Publicidad, p. 10.

<sup>157</sup> Fuente de la presentación de Divine: Testimonio del contador público Arturo García Trejo.

<sup>158</sup> Fuente de las presentaciones en *Siempre en Domingo*: Observación directa de la presentación de Sabrina y Jessica Williams. Testimonio de Daniel Gutiérrez Barrera de todas las presentaciones y grabación en video de la presentación de Sabrina (propiedad del mismo Daniel Gutiérrez).

su sección “Disco Jackson”, en realidad tuvo una importancia relativa para el nrg, dado que se abocó más al *break* y a que su resonancia no fue amplia ni duradera<sup>159</sup>.

La televisión transmitió unos cuantos videos nrg y alguno más de *break*. En tiempos más recientes se calificó una vez a Patrick Miller en *Contrapunto*, un programa de recomendaciones acerca de lugares para divertirse por la noche en la Ciudad de México, conducido por Ramón Fregoso.

Estas pocas apariciones -y algunas otras que quizá hubo- del nrg en la televisión, no tuvieron un carácter duradero. Si con la música disco el papel de este viejo medio de transmisión fue modesto, con el nrg fue todavía menor en México<sup>160</sup>. Esta vía tuvo un carácter pobre en la difusión de esta música y géneros circundantes<sup>161</sup>.

La producción de videos nrg no fue tan numerosa como su producción musical. Sin embargo, fue cuantitativamente importante. Hay que señalar que el uso del video comenzaba a hacerse regular apenas y, sin embargo, se generó una cantidad importante de los mismos.

La utilización e intensificación de las posibilidades del video en el nrg fue una línea que se retomó desde la época rosa. Existe en los videos nrg un contraste con la aparente sencillez de la mayoría de los videos disco, pero hay que considerar que esta expresión cultural apenas surge en 1976-77.

En los videos nrg, el montaje teatral de coreografías y de escenografías particulares, con vestuarios para la ocasión, permitían “ver” la dirección de las “historias contadas por la música”. Este montaje y el empleo de algunos efectos visuales de vanguardia para aquellos años -hoy pueden parecer simples- fueron elementos que caracterizaron a los videos nrg. Ellos colaboraron al desarrollo del video, como industria y como posibilidad de expresión artística, en todas las músicas. No puede dejarse de lado, sin embargo, la creciente influencia de Michael Jackson en esta área. Sus videos de 1982 comenzaron a revolucionar

---

<sup>159</sup> Respecto de los vínculos de la sección “Disco Jackson” y algunos LS, pueden verse los Documentos 4 y 5 del Anexo 20.

<sup>160</sup> En algunos lugares de provincia, como Acapulco, se transmitieron anuncios locales de presentaciones de LS de la Ciudad de México que visitaban esos lugares.

<sup>161</sup> En el programa *Mi Barrio* se llegó a presentar una vez el grupo Plaza Oh, según el testimonio de Daniel Gutiérrez.

esta industria-expresión. A partir de entonces, la industria del video creció exponencialmente y su estatuto de “artístico” progresó favorablemente.

Los videos musicales del nrg y sus géneros circundantes jugaron un papel que no fue aprovechado plenamente en México por diversas causas.

Los aparatos de reproducción de video eran una cosa de ricos. La mayoría no tenía acceso a este medio y, en un período todavía de franco proteccionismo económico, debían ser importados. Poco, muy poco, más tarde, pudieron conseguirse los aparatos de reproducción en la “fayuca” (contrabando), pero no los videos.

Por la televisión comercial, los videos de nrg o *break* fueron casi inexistentes. Hasta donde he podido recordar y averiguar, se transmitieron los videos de *Estoy emocionada* de las Pointer Sisters (nrg, 1982, probablemente creado y por Televisa), *All Night Long (All Night)* de Lionel Richie (*break*, 1983), *Levántate (Wake Up!)* de Stop (nrg, 1986), *Duri Duri* de Click (nrg, 1987), *Dos de Corazones (Two of Hearts)* de la estadounidense Stacey Q (nrg, 1988), *Who's leaving who?* (nrg, 1988) de la británica Hazell Dean y *I'm Over You* (nrg, 1988) del grupo estadounidense Sequal<sup>162</sup>.

Los dos primeros fueron transmitidos durante un tiempo como apertura de transmisiones previa a la programación normal, si la memoria no me falla, del canal 5 de Televisa. Los videos de Click y Stop se transmitieron en el programa de Televisa *Video Éxitos*, conducido por Gloria Calzada, que fue el primer programa mexicano de videos. En este programa, y en toda la televisión mexicana durante la década de los ochenta, ni siquiera los videos de Michael Jackson podían ser vistos fácilmente. Esto obedeció a que *Video Éxitos* fue una punta de lanza en México que pertenecía a la gran estrategia conjunta desarrollada en la mayoría de los medios de comunicación hispanohablantes, que pretendían imponer el gusto por el rock pop en inglés y, sobre todo, en español.

El resto de los videos señalados fueron transmitidos fugazmente. El video de Stacey Q, fue transmitido en el Canal 13 de Imevisión durante el programa *Oro Sólido*, conducido por Ana Colchero, una versión mexicana del programa *Solid Gold*. A su vez, en la cápsula de “Alta Tensión” del programa Video Cosmos de Televisa, se transmitieron los videos citados de Hazell Dean y Sequal.

---

<sup>162</sup> Los años son, precisa o muy posiblemente, los de transmisión en la Ciudad de México, no los de producción. En el caso de los videos en los que no fue posible obtener ni siquiera fecha aproximada, se puede extraer el rango de tiempo probable de su transmisión conforme a los datos del programa de televisión.

Los videos nrg sólo podían ser vistos asistiendo, inicialmente, al LS Patrick Miller, pues éste fue durante un buen tiempo el único que los transmitía. Esto ha propiciado un sentido de adherencia mayor de las audiencias a las tocaditas, pero impidió que los no asiduos se compenetraran más con esta música a través de esta forma de presentación.

El caso de una de las formas de divulgación más viejas que aquí presento, la radio, fue una de las más importantes y de las que más elementos novedosos incorporó en los procesos de difusión de esta música. Además de la publicidad que se dio en algunas estaciones acerca de horarios y lugares de tocaditas semanales, la manera de propagación fue a través de estaciones dedicadas a la transmisión de esta música, programas de radio, con o sin participación de los DJ's de los LS, en horarios establecidos diarios, semanales o en fechas especiales y publicidad sobre de estos programas<sup>163</sup>.

En la primer década de los ochenta, Radio Hits tuvo gran relevancia como estación dedicada al nrg. Sin embargo, y definitivamente, la estación más importante en la transmisión de esta música fue Kosmostereo.

Otras estaciones, como Sonido 99, transmitían frecuentemente nrg en su programación normal, aunque esta música no fuera la predominante<sup>164</sup>.

La principalidad de Kosmostereo obedece a que fue la estación que más tiempo dedicó a la transmisión casi exclusiva de esta música, a la que más presencia adquirió entre las audiencias y a que se erigió como el vínculo principal de la radio con los LS. Kosmostereo es la mejor pieza del gran eslabón de estaciones que transmitieron música nrg, de manera consecutiva, en la sintonía de 103.3 Mhz en FM (Stereo Disco, Stereo 103, Kosmostereo, Kosmo103). Por otro lado, se convirtió en una vanguardista en cuanto a la adquisición y programación de la música más reciente. En programas de mezclas especiales acogió a diversos LS importantes aunque, en este sentido, no fue la única estación que lo hizo<sup>165</sup>. Los programas especiales de esta estación no se redujeron a programar mezclas de DJ afamados o a reconocer el trabajo de algún artista del género. Sus programas sirvieron de directrices respecto a información histórica y técnica de esta música en México y el mundo. El dueño de las tiendas de discos especializadas en la venta de nrg más conocidas de la

---

<sup>163</sup> Véanse Anexos 9, 10 y 11.

<sup>164</sup> Véase Anexo 9.

<sup>165</sup> Véase Anexo 10.



ciudad, “La Disquería” de Galerías y la de El Sonido Discoteque de Génova 2-D en la Zona Rosa, además de la Distribuidora Mastered, Moisés Katz, fue un conoedor del género e invitado asiduo a los programas de esta estación. Junto a su locutor, el mexicano Romeo Herrera, colocaron señales de identidad para los seguidores y ofrecieron referentes de conocimiento para el debate y el saber de los escuchas. En muy buena medida, esta estación se erigió como una guía de carácter “ideológico” para la audiencia nrg.

El nrg fue el último “boom” popular musical mundial. El volumen de producción y los países en donde se producía y consumía es uno de los varios indicadores que pueden encontrarse al respecto. En México, las entradas a una tocada nrg eran garantizadas por la propia música, sin embargo, la publicidad en radio tomó un sesgo totalmente nuevo en la sintonía de 103.3 Mhz en FM y fue parte fundamental de la expansión enorme del nrg en la ciudad, y luego en el país. Esta publicidad no promocionó la venta de discos o algún accesorio cultural. Únicamente divulgó información sobre las tocaditas de fin de semana o sobre algún programa especial musical o informativo. Lo novedoso del asunto fue la forma en la que esta publicidad era presentada, sobre todo la referida a la de las tocaditas.

Varios son los elementos que configuran esta presentación: la voz del locutor, la música de fondo, los efectos acústicos especiales y las leyendas distintivas de cada LS.

Todos estos elementos formales únicamente contenían un contenido informativo breve y sencillo: la fecha y el lugar de las próximas presentaciones de los LS o de los programas especiales próximos de la estación. El timbre claro y profundo de la voz de la estación, Romeo Herrera, se acompañó de una entonación media y un ritmo pausado que, retóricamente eficiente, propiciaba la sensación de elegancia, distinción y seriedad. La pausa de la locución, las maneras correctas en el manejo del lenguaje, una crítica de carácter estético, técnico o histórico breve al final de las canciones, la ausencia de un excesivo sentido del humor (totalmente carente de vulgaridad) en los programas en vivo, la seguridad en el manejo de los tonos, el empleo de recursos acústicos para modificar la voz en momentos clave y la textura del discurso creaban la sensación de una atractiva distancia frente a la necesidad. Es decir, construían una retórica convincente acorde a los cánones tradicionales del *glamour*, la elegancia y la distinción. Su voz, frases, anuncios y presentaciones, quedaron totalmente contenidas en la memoria histórica de los seguidores de nrg. La manera respetuosa de dirigirse a las audiencias y la estructuración del perfil del

escucha, a través del uso inteligente de los adjetivos proclives a una modernidad glamorosa, presentada como deseable, ofrecía un exitoso sentido persuasivo para el público, el cual quedó acostumbrado a ese tipo de trato lingüístico<sup>166</sup>.

En términos generales, así fue el trato que se le dispensó a las audiencias hasta en las presentaciones de los LS. Sin embargo, no debe considerarse que no hubo excepciones<sup>167</sup>.

El discurso generaba un efecto de adherencia a este ambiente. Era un proceso de inclusión a través de la palabra y la forma. La retórica inclusiva de estos breves anuncios se acompañó de trozos bien seleccionados de música nrg, sobrecargados de efectos auditivos. La elección de la música procuraba ir en consonancia con las características que se auto-adjudicaron los LS, a través de ciertas leyendas. Tales leyendas pretendían distinguir al LS frente a los otros articulándolo, además, de una manera específica con su público. Las leyendas eran la forma glamourizada, a la mexicana, de presentación del LS. Por ejemplo: “La Única Elegancia Disco en México: Sonido Montesquiú”, “La Discoteca Móvil más Grande de Latinoamérica: el Faraónico Polymarchs” o “La Calidad 5 Estrellas: Sonido Soundset”<sup>168</sup>. De tal modo, que los efectos acústicos de la voz se podían sobrecargar, a través de ciertas reverberaciones por ejemplo, en el momento de la pronunciación del nombre del LS. La armonización de la voz, la música y los efectos con la leyenda se constituyeron en una publicidad que, debido a su forma estética, se presentó como avasalladora e irresistible para un público al que no le desagradó la idea de insertarse en una modernidad glamorosa, próspera y sobre-tecnologizada. En términos particulares, las publicidades dieron una personalidad específica a cada LS, al mismo tiempo que mediaban la relación con su propio público.

---

<sup>166</sup> El propio público llegó a solicitar un manejo adecuado del lenguaje hasta en los medios escritos. Un ejemplo en Prieto. “Chispas” en *Sonidos* No. 2 ago 28-sep 14 1986. México, Órgano Informativo de la Agencia Puerto Mata Publicidad. Se trató de un discurso que, además, influenció a todos los presentadores de LS. En una conversación con Alfredo Ortiz, quien trabajó como “la voz” de Patrick Miller, fue presentador de Valentino y actualmente es anunciado en diferentes eventos como “la voz oficial del *high energy*”, me ha indicado de la importancia que tiene en su desempeño el guardar un respeto al público dirigiéndose adecuadamente a él. En todas las presentaciones en las que he visto su trabajo nunca he observado una mala forma pese a circunstancias difíciles con las audiencias. Esta actitud era compartida entre los propios sonideros, pues Antonio Morales, propietario de Winners, muestra con claridad un desprecio por la vulgaridad en las formas de dirigirse a las audiencias, cuando considera un valor “no decir nunca groserías por el micrófono”. Véase Márquez. *Op. cit.*

<sup>167</sup> Incluso, una figura representativa de esta música en México, como lo fue Tony Barrera, llegó a emplear – sin ánimo ofensivo– palabras altisonantes en sus presentaciones. (Testimonio propio, diversas grabaciones y videos).

<sup>168</sup> Véase Anexo 12.

En una cultura audiovisual, puede no ser sorpresivo que los perfiles estilísticos de los LS en sus presentaciones publicitarias no sólo se hayan escuchado, sino también visto. Se trató de las publicidades conocidas como “propagandas”. Los anuncios en la radio y las propagandas son elementos nos permiten aproximarnos al tipo de imaginario de la audiencia cuando escucha y baila su música.

Las propagandas son accesorios culturales de la identidad sociomusical nrg. Estas propagandas podían ser de tamaño póster, las cuales se pegaban en las paredes y postes de las zonas concurridas de la ciudad (bajo un puente, un cruce, cercanas al metro, etc.) Ocasionalmente, los LS podían regalar un póster de la tocada correspondiente. En otras, algunos vendedores ambulantes podían vender las de presentaciones memorables. También podían ser “de mano”, o sea, de un tamaño pequeño y mucho más fácil de transportar<sup>169</sup>. Este tipo de propagandas eran repartidas, en los inicios del LS, sobre todo, en las horas de salida de las escuelas de nivel medio y medio superior. Por ejemplo, en el horario en el que coincidían la salida del turno matutino y la entrada del vespertino en una secundaria.

---

<sup>169</sup> Véanse Anexos 13 y 14.



Imagen 27. Ejemplo de una propaganda, papel (Urani, 1985). Colección particular de Israel Ramírez Paredes.

Se trató de impresiones, con una estética específica, que individualizaba a los LS en personalidades particulares con un desarrollo cronológico propio. No puede dejar de señalarse que dichas estéticas han estado profundamente vinculadas a las imágenes hegemónicas de la juventud, propuestas desde las industrias cosméticas y culturales, basadas en ciertos estereotipos raciales y en una estética de la esbeltez y la fuerza física.

A pesar de poseer este denominador común, cada uno de los LS se procuró una imagen propia frente a los demás. Esto se buscaba realizar a través de la música seleccionada y de la forma de mezclar del DJ, de las propagandas utilizadas, de la tecnología en iluminación y de la(s) leyenda(s) con la(s) cual(es) acompañaban su nombre. La creación de su propio

perfil les permitió generar un ambiente de competencia llamativo para los auditorios, en donde cada LS podía enfrentarse a otro en una misma sesión<sup>170</sup>.

Estas leyendas, como ya he señalado, se ocupaban en los anuncios de la radio, las propagandas del propio LS o se mencionaban durante la audición en vivo o en las cintas de las mezclas que realizaban los DJ's del LS.

La estética de las propagandas involucró a nuevos dibujantes<sup>171</sup>. El más importante fue, sin duda, Jaime Ruelas. Ruelas inició como DJ de Polymarchs desde la aparición de este LS y fue una pieza clave en el surgimiento del mismo. Más adelante, cedió las tornamesas de este equipo a Tony Barrera y emprendió la carrera de dibujante, primero como aficionado y luego desarrollando los estudios de diseño gráfico en la Universidad Autónoma Metropolitana para, posteriormente, ocupar un puesto directivo en la compañía discográfica Musart. Ruelas es un hombre conocido y admirado entre las audiencias nrg. Es un referente de lo que para ellos es parte de su memoria histórica. Ruelas adquirió una presencia significativa en este ambiente, a partir de su participación en la fundación del LS Polymarchs. Él diseñó el logotipo de Polymarchs, creando un tipo de letra que fue emulada por casi todos los LS, incluidos los tropicales. Ruelas me ha señalado que los diseños estaban en función de los eventos en los que se presentaban los LS. Posteriormente, cada LS fue buscando su propio perfil. Así, es muy claro como cuando un LS encontraba una personalidad propia, los dibujos seguían el lineamiento de dicha imagen. Por ejemplo, para Master Genius, Ruelas realiza un buen número de diseños con temáticas de genios orientales. En cambio, para Rhamses, el dibujo tiende al empleo de vestidos y ornatos que en el imaginario social se consideran “egipcios”<sup>172</sup>.

Las propagandas fueron más importantes en México que las portadas de los discos en la configuración de una nueva visualidad estética, incluso de carácter plástico, pues los materiales empleados como base para realizar la impresión fueron del corcho al papel, del plástico al cartón. El material empleado y el color, se combinaron con la leyenda y el diseño para crear una obra que para sus seguidores adquirió el estatuto de “valiosa”. Comenzaron a hacerse grandes colecciones de propagandas que fueron acrecentando su

---

<sup>170</sup> Véase Documento 15 del Anexo 20.

<sup>171</sup> Véase Anexo 15.

<sup>172</sup> Véanse los diseños de las propagandas 2 y 3 del Anexo 14.

importancia entre los seguidores del género. Estas colecciones se convirtieron en referente de identidad y orgullo de sus poseedores.

Sin poder entrar a analizar los procesos por los cuales un objeto adquiere el estatuto de obra artística, me parece innegable que, vistas en conjunto, las propagandas contienen un grado importante de arte incorporado en su proceso productivo, más allá del atractivo de su estética que generó muchos coleccionistas<sup>173</sup>. Como ya señalé, a veces se presentan en las tocadas álbumes de propagandas de coleccionistas particulares que, en forma “museizada”, hacen patente la importancia y el peso específico de los LS, a través de su trayectoria en los ambientes de los LS y DJ’s en general. Para los propios LS, las propagandas son una presentación cronológica-visual de su propia historia.

Todos estos elementos que he presentado constituyeron una particular forma de apropiación musical en México. Tales, se involucraron en el LS nrg, coadyuvando al claro establecimiento de una nueva identidad sociomusical, rompiendo cualquier barrera de clase y, posteriormente, generacional. Se vivió un vínculo social, que no trató de preservar ninguna cultura popular o formar un proyecto político. Solamente de incautar con avidez lo foráneo, reinventado la existencia en un colectivo unido por una música, una estética, una tradición, un estilo y un sentimiento.

---

<sup>173</sup> Respecto a los procesos por los que un objeto adquiere este carácter, es fundamental el trabajo de Bourdieu. *Op. cit.*, En cuanto a mi postura específica, véase Ramírez. *Op. cit.* (2001).

## **Capítulo 5. Presente y futuro del *high energy* como música e identidad sociomusical**

### *1. La situación del high energy como género musical: declive de su producción musical y ocultamiento del high energy en la música contemporánea*

#### *1.1 La importancia de las industrias culturales en la música*

A partir de la década de los noventa, por diversas causas, hubo un proceso de declive, tanto en la producción como en la difusión musical del nrg en todo el mundo. Esta situación generó una coyuntura que fue determinante para la identidad sociomusical nrg en México. Como nunca, se adquirió la conciencia de que se estaba ante la disyuntiva de haber sido una simple moda o de asumir el sentido de pertenencia fortaleciendo los signos referenciales de la colectividad a la que se pertenecía.

Por otro lado, en el terreno de la producción y creación musical, el nrg influyó de una manera significativa a músicas posteriores que utilizaron tecnología electrónica y analógica en sus procesos de composición. Las industrias culturales se encargaron de bautizar a las “nuevas” músicas a las cuales “pertenecían” ciertas piezas musicales. Por ejemplo, el término “*dance music*”, que se usó como sinónimo de nrg en la década de los ochenta, terminó siendo usado por las industrias culturales para denotar una música un tanto diferente al nrg. Y aunque, por un lado, hubo alteraciones significativas de carácter técnico e ideológico que, en efecto, permiten afirmar que algunas de estas nuevas músicas no eran nrg, por el otro, no puede soslayarse que muchas de estas piezas musicales, a pesar de una supuesta pertenencia a “nuevos” géneros, siguen conteniendo los elementos definitorios del nrg. Este estado de ocultamiento es posible develarlo a través de la categoría de género musical.

Además, la expansión y desarrollo de nuevas tecnologías acústicas, aunadas a la creatividad y experiencia de los DJ's mexicanos, permiten pensar en un futuro acogedor para esta música.

Para comprender la realidad presente, y la proyección futura de la música y su audiencia, es necesario analizar los procesos de declive, ocultamiento y persistencia del nrg.

A lo largo de la historia han existido diversas industrias culturales, es decir, procesos organizados que tienen como finalidad una reproducción del prestigio, el poder, o la riqueza a través de la creación de ciertos insumos culturales. La intromisión del capital y la tecnología en el terreno de la cultura propició el surgimiento de nuevas industrias culturales, particularmente industrias artísticas. Una de ellas fue la industria de la música.

Realmente la industria musical puede aparecer, en términos de reproducción y consumo en masa, hasta la llegada de la radio y el fonógrafo. La aparición de la industria musical modificó una realidad y la manera de abordarla. Tuvo como resultado la conversión de la obra de arte en mercancía, el surgimiento de una demanda del desecho, la consolidación del derecho a la música, nuevas formas de emplazamiento artístico, la aparición de una “música comercial”, del valor de lo “auténtico” en el marco axiológico del arte y la difuminación de las barreras entre músicas occidentales y no occidentales.

El advenimiento de una industria del arte, basada en un sistema de mercado capitalista y en el perfeccionamiento de una técnica reproductiva del arte, ha propiciado una producción y un consumo en masa de arte. Esto sólo ha podido ser posible por la explosión demográfica durante el siglo XX y su acompañamiento de una cierta prosperidad social general. La aparición de una sociedad de consumo, que tendió a elevar sus niveles de educación escolar, coadyuvó aun más al florecimiento de las industrias culturales, incluidas las artísticas. Es decir, los cambios sociales de carácter cuantitativo y cualitativo fueron determinantes en el impulso a la industria del arte y de la cultura.

Sin embargo, y como el escritor Aldous Huxley ya ha señalado, la producción en masa no se incrementó en la misma proporción que el talento artístico<sup>1</sup>. Huxley advierte, acertadamente, que en todas las épocas y sociedades la producción de arte genera una

---

<sup>1</sup> Huxley. *Croisière d'hiver en Amérique Centrale*, París, p. 273, citado en Benjamin. *Op. cit.*, p. 42.



cantidad de arte talentoso y de arte de deshecho. Normalmente, el deshecho en el arte supera al talento artístico. Huxley advierte, empero, que el cambio cuantitativo en los patrones de consumo artístico ha modificado la relación proporcional entre la producción artística talentosa y de deshecho de manera tendencial. Pues la demanda masiva de materiales gráficos, visuales y auditivos propicia una necesidad creciente de generar una oferta que se ve imposibilitada de generar arte talentoso y a artistas con talento. Por lo tanto, se observa que, aunque en un momento dado puedan existir mayor cantidad de artistas talentosos, nunca en la historia hubo tanto deshecho en el arte. Ni nunca hubo una desproporción entre talento y deshecho en la producción artística tan desfavorable al talento. Esta es una consecuencia del establecimiento de la inserción del capital en el arte y la cultura, sobre todo, de que la obra de arte haya sido convertida en mercancía y de que haya sido posible perfeccionar en un grado tan alto las posibilidades de reproducción técnica de las obras de arte en muchos de sus campos de producción. La imposibilidad de ofertar un arte talentoso ha motivado a la búsqueda de alterar a la demanda desde la oferta.

Esto es parte de lo que Benjamin llamó “el cruce de tres líneas de evolución”. Cruce que siempre ha existido y que Benjamin explica de la manera siguiente:

“A saber, la técnica trabaja por de pronto a favor de una determinada forma de arte. (...) En segundo lugar, formas artísticas tradicionales trabajan esforzadamente en ciertos niveles de su desarrollo por conseguir efectos que más tarde alcanzará con toda espontaneidad la forma artística nueva. (...) En tercer lugar, modificaciones sociales con frecuencia nada aparentes trabajan en orden a un cambio en la recepción que sólo favorecerá a la nueva forma artística.”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Benjamin. *Op. cit.*, p. 49. Por otro lado, hay que considerar la indicación, que se desprende del análisis sociológico de Bourdieu, en el sentido de que toda obra legítima, perteneciente a un arte legítimamente establecido y validado por la "tradicición", tiende a imponer las normas de su propia recepción. La imposición de su forma de recepción es su propio emplazamiento. Desde esta perspectiva, el análisis estético es la única forma considerada como socialmente correcta para abordar los objetos llamados "obras de arte". Las modificaciones sociales a las que alude Benjamin se traducen no sólo en la labor que realizan los llamados "medios de comunicación", sino también en la disposición estética que garantiza una mirada desde la que se enjuicia cualquier forma artística novedosa. En este sentido, lo que aparece es el conflicto de las técnicas que proceden a favor de ciertas formas artísticas frente a la crítica estética, la cual filtra lentamente la posibilidad de hacer válidas tales formas y, más aun, que establece requisitos para su acceso a un principio de consagración artístico. Es decir, del arribo de un arte emergente a un "arte en vías de legitimación", y el acceso desde un "arte en vías de legitimación" a un "arte legítimo". Pero, a la vez que conflictivo, invariablemente el modo de percepción estética corresponde a (depende de) un estado determinado de producción artística. Al respecto, Bourdieu. *Op. cit.*, pp. 26-27.

Es decir, la técnica presente, que favorece un cierto modo artístico y no otro, produce atisbos de lo que más tarde será el arte nuevo. Las modificaciones sociales tendientes a propiciar la recepción de la nueva forma artística tienen que ver con la incapacidad de ofrecer, por parte del mercado, una producción artística talentosa. Ello finalmente implicó, durante el siglo XX, la generación, a través de su modelado, de una *demanda del deshecho*.

La demanda del deshecho, aparentemente, apuntala los excesos de un relativismo estético radical. En parte es así, dado que, en efecto, la masificación del arte, hasta cierto punto, logra hacer que se ponga en entredicho el valor del arte legítimo y tradicional frente al seductor brillo de lo novedoso y el subyacente valor de lo fugaz de formas artísticas nuevas. Sin embargo, lo que ocurre, fundamentalmente, es que se le pone el disfraz del relativismo a la arbitrariedad, pues lo relativo nunca deviene en homogéneo, como ocurre cuando se cumple la pretensión de la demanda del deshecho que *trata* de ser impuesta, arbitrariamente, desde los imperativos de la lógica de la ganancia en la industria del arte a través de la modelación de la demanda de consumo de arte.

Por ello, Benjamin se atreve a afirmar que el arte cumple un cambio de funciones sociales, pues, en verdad “A la reproducción masiva corresponde en efecto la reproducción de masas”.<sup>3</sup> Benjamin nos revela la que para él es una de las nuevas y fundamentales funciones sociales del arte, el alineamiento. No es posible negar totalmente lo que Benjamin señala aunque, como se ha podido ver, existen otras funciones que responden a nuevas necesidades sociales que el tiempo posterior a la vida de Benjamin exigió de manera más nítida. En otros términos, lo que plantea la existencia de una *demanda del desecho* es la pregunta y reto de hasta dónde es posible moldear el gusto de las personas por la dirección fijada por las industrias del arte y la cultura.

Bourdieu señala que el ajuste entre la oferta y la demanda de los productos culturales no es el simple efecto de una imposición de la producción sobre el consumo. En contra de las hipótesis del gusto soberano y la del gusto como resultado totalmente definido por la producción, Bourdieu plantea un sentido de homología entre bienes producidos y

---

<sup>3</sup> Benjamin. *Op. cit.*, p. 55. Benjamin procede a explicar que los movimientos de masas y la guerra son imposibles de ser captados en una visión humana normal. Es sólo a través de los aparatos que es posible captar su real magnitud. Por ello, Benjamin concluye que "(...) los movimientos de masas y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos." Benjamin. *Op. cit.*, p. 55.

grupos consumidores. La homología de la producción y el consumo permite la existencia de un “universo de los posibles” generado por cada campo de la producción y que constituye uno de los elementos de nuestra contemporaneidad.<sup>4</sup>

Mi respuesta es que el “universo de los posibles” bourdieuano es constantemente modificado, en virtud de las atribuciones de función que los grupos “dan a” y/o “reciben de” las intenciones de los productores. Por lo tanto, el peso de las industrias culturales y artísticas es sumamente importante, más no definitivo en la construcción del gusto, dado que siempre existe la posibilidad de una apropiación que re-significa y atribuye nuevas maneras de ver, entender, asumir, sentir o utilizar los objetos creados y vendidos por las industrias culturales.

¿Podemos creer que la inferencia de las industrias musicales en su campo tendrá, como tuvo el siglo anterior, un carácter permanente en lo venidero?. La nueva situación del arte durante el siglo XX incluyó, por supuesto, a la música. Por lo tanto, tampoco puede soslayarse, como implicación de la intervención del capital en el arte, la importancia del mercado para sostener y expandir a los movimientos sociales o culturales que tuvieron como eje fundamental a la música.

Hacia el final del siglo XX e inicios del XXI, la consolidación del derecho al acceso a la cultura (que toma forma concreta, en este caso, en el deseo-derecho a poseer música), la accesibilidad de los recursos técnicos, el perfeccionamiento de la reproducción técnica de la obra de arte y la exagerada plus-ganancia de la industria musical han hecho que la propia industria musical se tambalee y se encuentre, aparentemente, al borde de la ruina. La función social de la música de generar riqueza ha quedado cuestionada, en su carácter oligopólico, por la “piratería”<sup>5</sup>. No es difícil pensar en una relación futura entre el artista y

---

<sup>4</sup> Bourdieu. *Op. cit.*, pp. 227-233. Para Bourdieu, las prácticas culturales dependen, en primer lugar, del capital escolar y, posteriormente, del origen social. Por supuesto que en estas prácticas culturales se implica la definición del gusto estético en su sentido más amplio. Desde esta perspectiva no acontece una inversión de los cánones estéticos, en el sentido de la conversión artificiosa del talento en desecho, en los grupos con un capital escolar fuerte y un origen social alto. Lo que Bourdieu hace notar es que la mayoría de los individuos que sirven como referente concreto a la categoría que acabo de proponer son: la mayoría de las personas. Es decir, los de un capital escolar pobre y de un origen social modesto. Bourdieu. *Op. cit.*, p. 11. Por supuesto, para que la respuesta de Bourdieu resulte operativa hay que estar al pendiente de las modificaciones cuantitativas y cualitativas, dependientes del contexto histórico, de estas "mayorías".

<sup>5</sup> Maffi reivindica a la piratería como una forma de resistencia de los artistas excluidos del mercado musical para beneficio propio y el de la comunidad de la que emana la música popular y, además, en contra de los monopolios capitalistas mercantiles de la industria musical. Maffi. *Op. cit.*, p. 323. En este sentido conviene recordar la constatación, respecto al tema de estudio, que el desarrollo de los sistemas analógicos, que

su audiencia sin intermediarios, es decir, sin oligopolios industriales musicales, pero esto sólo es un atisbo.

Por lo pronto, no puede dejarse de reconocer que, históricamente, el papel de las industrias artísticas ha sido muy influyente en los procesos de composición, ejecución y escucha musicales en todo el mundo.

### *1.2 Declive de la producción del high energy en el mundo: reorientación de las industrias musicales y casualidades fatales de personajes ligados a la producción e interpretación del high energy*

A fines de los años ochenta e inicios de los noventa, diferentes circunstancias generaron un declive de la producción musical nrg. No es posible ahondar en un tema que sigue siendo materia pendiente de una investigación más profunda y detallada. Por un lado, particularmente en el mundo de habla hispana -pero no exclusivamente-, el mercado de consumo musical nrg se contrajo debido a un fuerte embate de las industrias musicales que apoyaban al rock pop. Por otro, industrias vinculadas a las músicas generadas electrónicamente, pensando en vender más, comenzaron a ofrecer músicas que fueran nuevas o, por lo menos, así fueron presentadas. La promoción del rock pop fue, probablemente, el aspecto más importante por el que se afectaron los mercados de consumo del nrg, al menos en México. De esto ahondaré más adelante.

Por lo pronto, hay que señalar que el embate desde el rock pop no pudo ser respondido a través de una estrategia articulada, entre otras cosas, porque la gente que pertenecía a los procesos de creación y producción del nrg simplemente estaba más ocupada en cosas de mayor importancia o, de plano, ya no podía estar ocupada en nada.

Por diversas razones, muchos de los artistas de nrg más importantes no pudieron concluir la década de los ochenta. Si bien no es un tema al que pueda otorgársele un significado social preciso y definitivo en los procesos de declive musical nrg, sí es posible

---

arrancan con la posibilidad de mezclar música disco y que se consolidan en las ventas de música mezclada de los LS mexicanos sin intervención de la mediación de las grandes empresas discográficas, coloca en entredicho, por un lado, el carácter monopólico de tales industrias, así como la separación tradicional de las categorías de “artista” y “público”. Compárese la diferencia entre la participación de los LS en la industria discográfica (Anexo 1) con el número de mezclas realizadas por los LS y puestas a la venta directamente al público por ellos mismos (Anexo 2).

reconocer un cúmulo de casualidades fatales que, por su importancia cuantitativa y cualitativa, no pueden dejar de señalarse.

La importante compañía discográfica estadounidense Megatone, establecida en San Francisco y una de las impulsoras iniciales del nrg, sufrió una cantidad de decesos producidos por el SIDA tan importante que, su presidente Terrence Brown, afirmó que se vio obligado a sacarla de esa ciudad<sup>6</sup>. Primero fue Cowley (1950-1982) y luego Sylvester (1947-1988), hombres fundamentales en el desarrollo del nrg en EU<sup>7</sup>. Por estos mismos años fallecieron Marty Blecman (ex-DJ, propietario y productor) (1991), el artista Keith Haring, el manejador Tim McKenna, el colaborador y promotor David Diebold y, finalmente, el propio presidente Brown fue hospitalizado gravemente también. Las personas cercanas a todos estos trabajadores de la Megatone, sus parejas sexuales, también murieron de SIDA<sup>8</sup>. La Megatone, ante tal situación, fue anexada por la compañía discográfica canadiense Unidisc.

No fue el único caso. En opinión de John Hedges, ex-DJ y productor de Megatone Records, él mismo víctima posteriormente de la enfermedad, “El SIDA se tragó a la industria entera. No sólo los DJ’s e intérpretes, sino también compositores, productores y promotores. Todos en el sello Moby Dick, excepto una empleada, sucumbieron ante el SIDA.

La editora completa, y lo mismo sucedió en CNM Records. Todas nuestras estrellas y productores fueron cayendo como moscas.”<sup>9</sup> El SIDA también mató a uno de los dos hermanos que conformaron el grupo Man 2 Man (Paul Zone y Miki Zone). Se trató de Miki, quien luego de presentarse con su hermano en la Ciudad de México a inicios de

---

<sup>6</sup> Austen. “Sylvester” en *Giorgy’s Place* [biografía en línea]. George Hoevenaar. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2005] <<http://www.giorgysplace.com/syl/info.html>>. Jake Austen en este trabajo señala que la sede a la que hace referencia Terrence Brown es San Francisco. Por su parte, el argentino Daniel Heinzmann la sitúa en Los Angeles, en Heinzmann. *Patrick Cowley “El Sonido de San Francisco” Biografía Oficial: 1950-1982* [biografía en línea]. Daniel Heinzmann. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2005] <<http://webs.advance.com.ar/dheinz/COWLEY5.htm>>. De acuerdo al desarrollo de la vida de Sylvester y al del llamado “Sonido de San Francisco”, como una vertiente musical donde confluyeron varios artistas, creo que la respuesta correcta es la de Austen.

<sup>7</sup> Sobre Sylvester véase Austen. *Op. cit.* También existe una reciente biografía realizada por el sociólogo estadounidense Joshua Gamson, en Gamson. *The Fabulous Sylvester*. Nueva York, Henry Holt and Company, 2005. Sobre Cowley está la tradicional biografía en línea realizada por Daniel Heinzmann y un grupo de colaboradores en Heinzmann. *Op. cit.*

<sup>8</sup> Austen. *Op. cit.*

<sup>9</sup> Cita en Heinzmann. *Op. cit.*

diciembre de 1986, ya con la enfermedad muy avanzada, murió el 31 de ese mismo mes en Nueva York<sup>10</sup>. También el cantante estadounidense Frank Loverde falleció a causa de la misma enfermedad en 1990<sup>11</sup>. Todos ellos eran famosos e importantes intérpretes de esta música.

El SIDA fue una de las causas principales de los decesos de las personas vinculadas a la música nrg, pero no fue la única. Por ejemplo, el cantante Patrick L. Myles murió de cáncer, poco después de lanzar la exitosa canción “My Hearts on Fire” en 1988<sup>12</sup>. Divine sufrió un infarto (1945-1988), por lo que el nrg en 1988, además de Myles, perdió a dos de sus voces y personalidades más representativas y fuertes, Sylvester y Divine.

Esta situación, en la que se conjunta una serie de fatales coincidencias, obstaculizó una respuesta mejor organizada ante el embate de otras músicas. La pérdida de referentes y creadores importantes de esta música fue notable. Salvo el caso de Cowley, lo cierto es que estos lamentables decesos coincidieron en México con la interrupción de las transmisiones de música nrg de la que había sido hasta entonces la sintonía más importante en la difusión de este género, 103.3 Mhz en FM, con el alejamiento del principal diseñador de propagandas, Jaime Ruelas, y con el retiro de varios LS nrg a fines de los ochenta. La convergencia de un cúmulo de elementos, en los cuales la suerte también jugó su papel, dio pie a este proceso declinatorio.

### *1.3 La importancia de la categoría de género musical frente a las nominaciones de las industrias culturales: el ocultamiento del high energy en algunas músicas contemporáneas*

La relación que se ha establecido entre la llamada “música popular” y la “música comercial” alude a la influencia recíproca que se estableció durante el siglo XX entre las expresiones artísticas musicales, emanadas de una cultura previamente constituida a la

---

<sup>10</sup> Véanse Anexo 7, Hoevenaar. “Man 2 Man” en *Giorgy’s Place* [edición en línea hecha a las notas del álbum (CD) *The Best Of The Fast: 1976-1984* de Bullseye Records de Canadá]. George Hoevenaar. [Fecha de consulta: 23 de mayo de 2005] <<http://www.giorgysplace.com/man/info.html>> y Lewandoski. “Man 2 Man” en *Discogs* (Categoría: Artistas) [base de datos en línea]. Discogs. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discogs.com/artist/Man+Two+Man>>.

<sup>11</sup> Heinzmann. *Op. cit.*

<sup>12</sup> Coamaño. “El high energy en México. Una Retrospectiva” (Primera parte) en *DJ Concept* No. 22 Agosto 2004. México.

aparición de las industrias culturales de carácter masivo, y éstas mismas industrias, surgidas a partir de la radio y los sistemas de grabación y reproducción musical en el contexto histórico económico capitalista. Esta relación, entre las formas capitalistas de mercantilización del arte y la cultura de la cual emanan los objetos artístico-culturales, ha sido tan intensa, que se ha debido abandonar la distinción entre la música popular y la comercial, tanto por ingenua como por falsa. El anhelo sustancialista de encontrar una autenticidad que pueda servir como criterio y base para realizar una diferenciación adecuada entre ambos tipos de música resulta poco operacional en términos de análisis concretos, y el valor de la autenticidad debe ser entendido, vivido e interpretado de otras formas.

En términos musicales, como ya ha sido señalado, las industrias culturales de los dos últimos siglos poseen un peso sumamente relevante en la determinación de los procesos de creación, ejecución y sentido de escucha de la música. Su incidencia en las áreas de consumo cultural viene determinada en función de la moda producida y la capacidad para venderla. La moda producida y la capacidad para venderla han tenido una eficacia real de carácter incidente en los procesos de construcción social del gusto. La producción de lo novedoso ha pasado por circunstancias que van desde la generación de la demanda del desecho hasta el reciclaje de lo pasado.

Después del relativo olvido de la música nrg, frente a la avalancha comercial del pop a fines de los ochenta y principios de los noventa, las industrias culturales se encontraron con una situación adecuada para optar por un reciclaje de las músicas producidas con tecnología electrónica y analógica. El poderoso desarrollo de los medios de comunicación y la ruptura de la frontera entre autor y público, a través de las tecnologías más modernas de producción y creación musicales, permitieron una aparente proliferación de “ritmos nuevos”.

Si por un lado es cierto que las industrias culturales, quizás más desde principios de los años noventa de la pasada centuria, comenzaron a nombrar “géneros musicales” a diestra y siniestra, por el otro, no se puede dejar de reconocer que, en el ámbito de los elementos técnicos musicales, de la creación, la ejecución y el sentido de la escucha

musical, hubo cambios reales. Estas modificaciones propiciaron una irrupción importante de nuevas tendencias y, a pesar de que no correspondieron con la cantidad de etiquetas que se han venido usando, sí es cierto que hubo una cierta proliferación de algunas novedades musicales.

Así, *noise, drum'n'bass, downtempo, dub, experimental, fungle, gabber, krautrock, old skool, newstyle, jumper, bumping, terror, tribal, trip-hop, underground, jazzstep, IDM, click, parapara, makina, industrial, rap industrial, new beat, acid new beat, big beat, balearic beat, Frankfurt beat, nu disco (nudisko), nu electro, clash, electroclash (electro clash), electrónica, electrónico, electro-gothic, electro Brasil, italian electronic, electropop, electro-minimal, minimal, house, minimal house, hard house, vocal house, progressive house, ethnic progressive house, acid house, acid house balearic, Chicago house, deep house, house epic, jungle, ambient, ambient jungle, proto ambient, ambient techno, techno, techno minimalista, italian techno, japan techno, german techno, UK techno, Detroit techno, US techno, technodance, dance, space dance, eurodance, eurohouse, eurotechno, garage, speed garage, hardcore, happy hardcore, trance, hardtrance, epic trance, trance sinfónico, morning trance, psychodelic, psychodelic trance, goa, goa trance, etc.*, han sido algunas de las categorías que han pretendido designar los “nuevos” géneros musicales que han surgido, o re-surgido, después del nrg.

No pretendo discutir acerca de la pertinencia o impertinencia de nombrar como “géneros musicales” a todas estas categorías. Por supuesto que existe una impertinencia flagrante en el uso de la mayoría de éstas y otras muchas etiquetas musicales, cuyo único sostén es el ánimo de vender lo supuestamente novedoso, del lado de las industrias discográficas y radiofónicas, y/o una auto-adjudicación falsa de un estilo musical propio y original, por parte de los “creadores”<sup>13</sup>. Se trata de una pura expresión desmedida, cuya base es el afán de originalidad y/o la ambición por vender lo novedoso. Frecuentemente, además, ambos elementos entran en complicidad. *De hecho, muchas piezas musicales de estas tendencias son nrg.*

---

<sup>13</sup> De hecho, el que sea difícil establecer un criterio válido para el desarrollo de tipologías musicales estables no significa la desaparición plena de la oposición entre el docto y el mundano en el arte, sobre todo, en la música. La llegada de las industrias musicales ha establecido el derecho, prácticamente natural, al "gozo" musical que excluye cualquier intento de regulación normativa intelectual. Frente a ello, el docto se acoge en la Escuela y la Crítica.



No atañe ahora realizar un análisis exhaustivo de carácter comprobatorio. De hecho, esta es una cuestión que ha sido realizada ya por otros de manera clara y que, para los mismos protagonistas, es varias veces incontestable.

La presencia del nrg sobre de la música contemporánea se da de tres formas. Por un lado, se trata de influencias nítidas sobre de músicas de moda que se observan no sólo en las músicas electrónicas, sino hasta en el rock pop<sup>14</sup>. Incluso, las influencias no son sólo provenientes del nrg, sino hasta de la disco. Por otro lado, hay un reciclaje de piezas musicales con un sesgo que se pretende nuevo<sup>15</sup>. Final y principalmente, me refiero a músicas que, presentadas con otro nombre, siguen siendo nrg<sup>16</sup>. Esta última forma es a la que aludo como “ocultamiento del nrg” y que, me parece, es la que muestra con más claridad la influencia de las industrias culturales sobre del arte con la finalidad de vender.

Así, el ámbito mayoritario de ocultamiento de las piezas musicales nrg que son nombradas de otro modo está, sobre todo, en lo que se ha dado en llamar *dance, space dance, house, techno, trance, ambient* y parapara. Esto, por supuesto, es una mera generalización<sup>17</sup>. Hay que señalar que, en el propio nrg, existen estilos muy diferentes y, por lo tanto, las influencias o modos de ocultamiento también son diversos.

---

<sup>14</sup> La influencia puede darse sobre uno o varios elementos de la estructura musical. Por lo tanto, es posible encontrar similitudes diversas. Un ejemplo está en la melodicidad de la canción “Barbie girl”, del grupo belga Aqua, con la de la canción “Japonesito”, del grupo italiano Baby’s Gang. Otro ejemplo es la de la pieza musical de “A quién le importa” de los españoles Alaska y Dinarama, ofertada en México como rock pop y cuya similitud con la canción nrg “Devorándote”, de Angie Gold, es evidente. Se podría dar una larga lista de ejemplos al respecto. Uno de ellos es el de la cantante mexicana Fey, cuya música nunca ha sido catalogada para su venta como nrg y, sin embargo, las influencias son evidentes. Al parecer, el importante compositor, cantante, arreglista, productor y DJ de italo disco Mark Farina, ha impreso su sello en las canciones de Fey. Algunos intérpretes han reconocido públicamente la influencia del nrg y la disco sobre de ellos. En realidad, más importante que lo que ellos mismos digan, es el hecho en sí mismo.

<sup>15</sup> Como fue el caso, entre muchos otros, de la pieza musical nrg “Bailando en el Video” del grupo canadiense Trans-X, la cual fue lanzada nuevamente en el *remix* del español Nacho Division bajo el título de “A New Life on Video”.

<sup>16</sup> Un caso es la pieza musical “Children”, del suizo Robert Miles. Frente al nrg holandés de Laser Dance y Koto (por ejemplo, “Visitantes”) o música disco tan vanguardista como la del grupo francés Droids (como en el tema “Tú tienes la fuerza”), la posibilidad de distinguirlos y clasificarlos como géneros diferentes es mínima.

<sup>17</sup> Algunas piezas que no han sido ofrecidas como nrg pero que, partiendo de un análisis comparativo con piezas musicales nrg que tienen su mismo corte, siguen siendo esencialmente nrg, son “Boom Boom Parapara” de Lou Grant, “Darkness Night” de Mister Max, la canción de “Dancing with tears in my eyes”, interpretada por Cabballero de 1995 (cuyo video fue realizado por Novaspaces y transmitido en los principales canales de videos en Europa en 2004), algunas producidas por el grupo Aqua (“My oh my”, “Doctor Jones”, “Lollipop” (“Candyman”) o “Roses are red”) de 1997, “The bad touch” de Bloodhound Gang de 1999, las rusas “Verano-Invierno” de T. Bulanova, “Aire fresco” de T. Ovsienko, “Qué debo hacer” de Sveta, “Porqué”

Aquellas músicas que tienen un sustento musical diferente, que no se basa en la mercadotecnia o el deseo de sobresalir de quienes se auto-adjudican membretes, poseen ciertas características musicales y sociales comunes que es conveniente explicar de una manera articulada y conjunta, dado que ambos aspectos están íntimamente ligados.

Estas músicas han tendido al desuso de instrumentos tradicionales en aras del sintetizador y tienden a una acústica basada sólo en computadoras y generadores de sonido<sup>18</sup>. Se trata de músicas desequilibradas con un claro predominio del pulso en las percusiones, con un ritmo bajo y una melodía casi inexistente, a veces de una sola nota. La característica de los contrapuntos en estas músicas es de ser sumamente repetitivos (secuencias computarizadas), que les dan un carácter pobre y poco vivaz. En estas músicas, como en todas las músicas rituales, la melodía tiende a hacerse mínima y su lugar es tomado por las percusiones acompañantes en otro tipo de viaje musical. El predominio de las percusiones se traduce en una sincronización de polirritmias percusivas que, ocasionalmente, se acompañan de un elemento “melódico” que puede basarse en la repetición incesante de una nota o que puede tender a sostener una nota por tiempos largos. Muy frecuentemente, en el último caso, estas notas adquieren un carácter auxiliar en el rompimiento de la monotonía percusiva<sup>19</sup>. Su estructura musical es minimalista y rudimentaria e incide en su sentido de escucha musical.

En un sentido social, tienden a un aspecto más ritual orientado a un estar-juntos<sup>20</sup>. Sin embargo, no se trata de bailes sociales en un sentido amplio, que trascienda la brecha generacional. Se trata de músicas que solo son seguidas por adolescentes, en términos

---

de Virus, “Nubes” de A. Gvbin o “Días largos” de Yasmin de 2000 y “Dragostea Din Tei” interpretada por el grupo rumano O-Zone de 2004. En realidad, existe un asombroso número de piezas musicales contemporáneas en esta situación. He ahondado en el caso del nrg, pero este caso se extiende al rock en cuanto a sus “nuevas tendencias”, a la música tropical, a géneros de la música mexicana y, sin lugar a dudas, a otros ámbitos musicales.

<sup>18</sup> Respecto al desarrollo de nuevos sintetizadores y generadores de sonido, como las versiones realizadas a partir del sintetizador japonés TB-303 Bass Line, véase Gilbert y Pearson, *Op. cit.*, p. 235.

<sup>19</sup> Debido a la repetición percusiva, y haciendo alusión lingüística a ella, esta música es conocida entre el común de la gente en México –y quizá en otros países de habla española-, como “punchis-punchis”.

<sup>20</sup> Por supuesto que en la tocada nrg se trata de una festividad en la que se comparte y se busca compartir, pero también existe el proceso individualizante a través del dominio técnico del baile en la forma libre. Uno no deja de ser uno, aunque uno sepa quien es el de junto sin conocerlo. En otras músicas, y en sus formas de emplazamiento artístico, quizá la individualización se torna más tenue.

generales<sup>21</sup>. La caracterización maffesoliana de tribalidad, la cual ejemplifica en los “raves”, puede resultar una categoría útil si atendemos el sentido de escucha de algunas tendencias musicales contemporáneas<sup>22</sup>. Ya algunos autores han advertido acerca del “primitivismo” *rave*, por ejemplo<sup>23</sup>. En estos viajes, por cierto, existe otra compañía frecuente que es el de las llamadas “drogas sintéticas”. Es una especie de retorno a la psicodelia, pero con una gran presencia, por un lado, de los adelantos tecnológicos audiovisuales y, por otro, del consumo de sustancias químicas menos tradicionales, en donde el sentido de escucha musical difiere totalmente del nrg<sup>24</sup>. Este sentido de escucha propicia formas de socialidad distantes de las del nrg y sus espacios de ejecución son diversos: “antros”, *raves* y, en México, hasta en LS<sup>25</sup>. Esta música sirve para estar-juntos, hacer un viaje musical de tipo diferente y, por supuesto, a veces también como mecanismo de distinción de clase<sup>26</sup>. Incluso, hay quien llega a sostener que se trata de buscar refugio en la locura<sup>27</sup>.

---

<sup>21</sup> A veces uno puede encontrar personas mayores que, como “buen público” que sale “a divertirse”, bailan lo que les toquen, siempre y cuando el lugar esté “bonito”. No me parece correcto considerarles seguidores serios de estas músicas. Por otro lado, reitero el carácter general y no absoluto de mi afirmación.

<sup>22</sup> Maffesoli. “Posmodernidad e identidades múltiples” en *Sociológica* número 43 Mayo-Agosto 2000, UAM-A, México, p. 269.

<sup>23</sup> Gilbert y Pearson., *Op. cit.*, p. 78. Según estos autores, las músicas posteriores a los noventa implican el fin de los conflictos por el gusto, dado el componente comunitario de la tribalidad “post-rave”. No me parece que en este componente, aun que sea tan diferente de otros tipos de nucleación social musical, lo cual es discutible, radique la semilla de la paz estética. La dificultad de aceptar lo exterior a nuestra configuración social de sentido estético ha sido y sigue siendo una constante. En todo caso, obedece a los procesos de fusiones musicales una atenuación de la alteridad en la configuración de la identidad. Nada más que esto, una atenuación, y no a partir únicamente de la “tribalidad *post-rave*”.

<sup>24</sup> Existen autores que consideran que la iconografía *rave* tiene un carácter neo-psicodélico, con lo cual coincide. Gilbert y Pearson, *Op. cit.*, p. 67.

<sup>25</sup> Los LS de música post-nrg realmente no se han caracterizado por ser numerosos, ni por tener audiencias masivas en forma reiterada. Tampoco por buscarse un perfil particular, pues no tienen diseños especiales publicitarios de acuerdo a la tocada en turno, ni sus propagandas son coleccionadas. Gerardo Echavarría Meneses (propietario y presentador del LS Perla Antillana), me ha comentado que existe un respeto de los LS tropicales mucho mayor a los LS nrg que a estos LS, probablemente debido a la añoranza de un género musical no tropical de lucimiento dancístico y en rechazo a nuevos comportamientos colectivos (el *slam*, “importado” desde el rock y el punk, o las propias “danzas” de estos géneros) que, frecuentemente, terminan en peleas o desmanes. También a que, notablemente, la forma en la que estos nuevos sonideros se dirigen al público es más vulgar y ofensiva. Respecto a los procesos de distinción de clase en México a partir de los “antros” de música electrónica, ya he señalado algunas cosas. En relación del vínculo de las audiencias de estas músicas con el nrg, profundizaré más adelante.

<sup>26</sup> En otros países, como Inglaterra, se ha tendido, en ciertos momentos, a una des-glamourización que se apoya en el uso de un vestido holgado, similar al del *hip-hop*. Sin embargo, en México esta música también sirvió, como ya he señalado, como moda. En este sentido, tuvo una función distintiva y discriminatoria, particularmente cuando se toca en “antros”.

<sup>27</sup> Se trata de Reynolds. Referencias en Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 131. En México se han observado ciertas prácticas, durante los años transcurridos del nuevo siglo, que parecen reforzar lo que Reynolds afirma.

Allí no existe un proceso de individualización que se haya apoyado en el lucimiento dancístico. De hecho, la técnica en estos bailes es prácticamente inexistente y la atención a la pareja nula. El carácter de baile ritual (repetitivo) predomina sobre el baile de dominio técnico. Se tiende a usar el cuerpo para expresar libre y sencillamente el fluir de la música en una especie de desfogue de energía, de catarsis emocional colectiva. Debido a la ausencia melódica, la parte de la música que llena de emoción al pensamiento y exige concentración, se propicia una recepción más dispersa y movimientos dancísticos basados en los pies, dejando de lado la parte superior del cuerpo, aquella en donde incide la melodía.

En este tenor, atendiendo a la estructura musical pero, también al sentido de escucha, es como se puede diferenciar a estas músicas del nrg<sup>28</sup>. Y también es como uno se puede percatar del ocultamiento del nrg en música que es vendida con otros nombres, que está llamada con otros nombres para poder ser vendida mejor.

Lo importante a señalar es que la mayoría de las piezas musicales nrg, que son ofertadas como pertenecientes a otros géneros, no pierden su sentido de escucha fundamental: el baile de lucimiento. La estructura musical equilibrada en donde la melodía (alegre, rápida, intensa) juega un papel importante, frente a otras músicas de carácter más tribal o ritual y que son, por lo tanto, mucho más dominadas por la percusión, sigue

---

Muchos adolescentes se hacen acompañar de muñecos de peluche en forma de “duendes” y “elfos” (una figura parecida a un duende) en su vida diaria y en los *raves*. Durante el *rave*, se presenta un momento en que todos los sacan y los ponen a “bailar”. Lo inusual es que muchos de ellos señalan que el “duende” es su amigo y han llegado a afirmar, en entrevistas de noticiarios y reportajes de televisión de TV Azteca, que los muñecos cobran vida por la noche, que realizan actividades y que son sus amigos. Me parece claro que estos comportamientos obedecen a ciertas consecuencias de nuestra época (soledad generalizada) y, en cierta medida, se ofrecen como base para la tesis de Reynolds. En términos teóricos, Reynolds plantea que se da un proceso de de-sexualización de la pista de “baile”, des-individualizándola y generando placer y seguridad a través de una supuesta regresión (hacia el vientre materno). El vestido de estas músicas, asexuado y poco erótico, así como su baile, testificarían que se trata de un baile no sexual. En realidad, esto depende del contexto cultural de recepción musical. En contraste, en el nrg se da un erotismo dancístico, además del placer que proporciona el baile en sí, y una coquetería en la vestimenta (al margen de las preferencias sexuales y de con quien se baile).

<sup>28</sup> Algunos intentos por caracterizar musicalmente a los nuevos géneros, a veces no totalmente exitosos por no atender la verdadera influencia de las industrias culturales sobre del arte, pero sin lugar a dudas serios en su esfuerzo, están en Cheeseman. *Op. cit.*, Kris. “Dance Dictionary” en EuroDanceHits.com [diccionario en línea]. Eurodance Hits WWW. [Fecha de consulta: 3 de marzo del 2005] <<http://www.eurodancehits.com>> y Gilbert y Pearson, *Op. cit.* En esta última referencia viene un análisis del sentido de escucha de estas músicas y sus aspectos sociales.

exigiendo o posibilitando el desarrollo de una variedad de pasos de baile que, inevitablemente, van conduciendo a una técnica del mismo. La presencia de los contrapuntos rítmicos, con una vivacidad mínima, también señala la presencia del nrg o, al menos, una influencia muy fuerte de éste en otras músicas. Incluso, uno puede notar fácilmente en algunas formas de baile “nuevas”, una presencia inequívoca de pasos de nrg o muy parecidos<sup>29</sup>. No es casual, dado que la música también es cercana al nrg.

Muchos DJ's, audiencias y sonideros del ambiente nrg conocen perfectamente esta situación y saben que muchas de las músicas llamadas de otro modo son, en realidad, su propia música. Pese a ello, los DJ's o sonideros no las ponen en los eventos nrg, dejando que sean tocadas en otros lugares. Esto obedece, probablemente, al temor de una respuesta negativa de la audiencia, por lo que optan por un camino más seguro. Al hacerlo reconocen, implícitamente, el enorme peso de la voz de las industrias del arte musical y los medios masivos de comunicación pero, además, les confieren una autoridad que no es contrarrestada por la imaginación, la realidad de las estructuras musicales o algo más. Por supuesto que incluir temas así podría generar una controversia acerca de la pertinencia de tocar tal o cual pieza musical. De todos modos, queriéndolo o no, se da un proceso de consagración inevitable de temas musicales reconocidos y un proceso de exclusión de otros. Tocar temas nrg, que son presentados con otro membrete, implica romper una estabilidad musical y abrir la tradición a la imaginación, al ensayo, al error y al acierto. Respetar el sentido de escucha musical y los tiempos requeridos para desarrollar el baile nrg y lograr mezclas armónicas, podrían ser buenas guías para realizar esta apertura con cuidado.

De tal modo, la música nrg sigue estando presente en algunas músicas contemporáneas que, por los motivos mencionados, son ofertadas con nuevos membretes por las industrias culturales. Esta es parte de la situación de la producción esta música y, en buena medida, obedeció a su declive. En México, tal descenso afectó el curso histórico de la identidad sociomusical de las audiencias.

---

<sup>29</sup> Un ejemplo nítido está en el video japonés *Parapara Paradise 7-Special Selection (Final Mission)*, del 2002, de las japonesas ParaParaAllStars.

## 2. El proceso de declive en México: fines de los ochenta hasta 1996

A fines de los años ochenta, probablemente en el programa “Punto de Energía”, escuché al conocedor y dueño de centros especializados en venta y distribución de música nrg, Moisés Katz, decir que, como se podía ver, el nrg venía más fuerte que nunca, solamente podía encontrarse un “pero” y era que, de allí en adelante, esta música no se llamaría nrg, sino *house music*. Posteriormente, presentaron un tema musical *house*. Al final de éste, Romeo Herrera, el otro conductor de ese programa, daba a entender que el nombre era lo de menos y que, en realidad, lo que se acababa de presentar era una pieza musical nrg, al margen del nuevo nombre<sup>30</sup>. Este evento sintetiza, a mi parecer, lo que sería el inicio del declive de esta música. Por un lado, figuras representativas para las audiencias de esta música trataban de re-acomodar, en el escenario mexicano, las modificaciones provenientes de las industrias culturales y las nuevas tendencias musicales mundiales. Por otro, se avizoraba en el horizonte de la composición y la producción musical internacionales una serie de cambios que resultaban desfavorables para la creación de esta música. Al menos, era fácil prever que algo cambiaba. En realidad, su producción masiva y continua comenzaba un franco declive.

Esta serie de modificaciones a nivel mundial impactaron en México, aunque en el propio país hubo circunstancias propias y específicas que dieron una forma concreta a este declive. Es decir, configuraron una caída sostenida, tan evidente como silenciosa, de esta música. Tan silenciosa que hoy parece que nunca hubiera existido dicho auge musical. Sin

---

<sup>30</sup> La apreciación de Romeo Herrera no era equivocada. Técnicamente, muchos de los temas presentados como *house* son en realidad nrg. Sin embargo, sí es posible encontrar ciertas diferencias en algunos otros temas. Una de ellas es, por ejemplo, que disminuyeron los bpm desacelerando el pulso musical. *House* es la abreviatura de “*warehouse*” (“almacén”) y se trata, desde la perspectiva de Gilbert y Pearson, como en el caso de la propia música disco, de un tipo de música que toma su nombre de los lugares en donde se desarrollan inicialmente. El Warehouse era, concretamente, el nombre del local en Chicago en el que comenzó a surgir esta tendencia y donde trabajaba el DJ Frankie Knuckles. Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, p. 255. Respecto al cambio del nombre de nrg por *house*, puede verse también Cheeseman. “The History of House Music” en *The Selekt*a (Tema y subtema: Articles-Feature Article Archive) [artículo en línea]. The Selekt.a. [Fecha de consulta: 27 de mayo de 2005] <[http://www.selekt.a.com/articles/history\\_house.asp](http://www.selekt.a.com/articles/history_house.asp)>. Mi postura respecto de las músicas que toman su nombre del lugar en donde son tocadas es que, por sugerente que parezca, este criterio no constituye un mérito suficiente para asegurar que se está en presencia de un género musical. La estructura musical es tan importante como su entorno de recepción y el sentido de escucha (social) para discernir lo que es un nuevo género musical.

embargo, no pasa de ser eso, una mera apariencia. Luego del “cataclismo”, se ha venido dando una tendencia en sentido contrario.

Mientras ocurría la crisis del nrg, cabe preguntarse qué pasaba con el *break*, el cual había quedado un tanto opacado en México después de 1985.

El *break* resurgió con vigor durante el declive nrg por méritos propios. La comercialización y expansión de la cultura estadounidense *hip-hop* hizo resurgir con fuerza, pero sólo momentáneamente, al baile *break*. Empero, muchos han lamentado la pérdida de autenticidad en este proceso comercializador-expansionista. La generación de ciertos estereotipos en videos o series de televisión en los EU que ponían a los bailarines un tanto ridículos, y en el fondo a los negros y a la actitud *hip-hop*, golpeó a la música y al baile. Con cierta perseverancia, se pudo dar un resurgimiento de carácter general en los noventa. De hecho, un poco en un modo *revival*, se usaron videos para reconstruirle, es decir, para re-socializar a nuevas generaciones como bailarinas de *break*. Hoy día, por ejemplo, subsiste la “Batalla del Año”, un concurso de bailarines en donde participan afamados DJ’s, que se realiza en Alemania a partir de 1990 y que es uno de los más importantes en el mundo.

Hoy en día, el resurgimiento del nrg en México ha pasado también por recordar el pasado vínculo con esta música que, a inicios de los ochenta, fue parte importante de su explosión. El uso de videos, la puesta de fragmentos de piezas musicales o el uso de pasos de *break* en las tocaditas contemporáneas de nrg así lo demuestran.

El proceso de declive del nrg tuvo diferentes causas que analizaré a continuación. La respuesta de las audiencias frente a esta circunstancia no fue la de un mero alejamiento, re-orientación del gusto musical o nostalgia impotente. El sentido de pertenencia y el grado de compromiso, aunado a un mejor posicionamiento social de la generación fundacional de la identidad sociomusical nrg, propiciaron un afán de persistencia que ha marcado en buena medida un afianzamiento de la propia identidad y del rumbo de su historia.

## *2.1 La nueva propuesta para las elites en materia musical, la reorientación musical de los medios masivos de comunicación y la reasignación del papel de la “discoteca”: hacia una nueva diferenciación de clase*

### *2.1.1 Industrias musicales y medios masivos de comunicación: la expropiación del glamour por el rock pop*

La distinción y el prestigio son elementos que han definido la auto-percepción y las actitudes de las clases dominantes a lo largo de la historia. Sin embargo, estos elementos han ido modificando o adecuando ciertos marcos valorativos conforme al desenvolvimiento histórico. El marco histórico de la modernidad puso al “cambio” como una cualidad-valor que permitió vincular la noción de “progreso” a la de “prosperidad”. En el terreno artístico y en el tecnológico, sólo los privilegiados podían acceder primero a aquellos recursos materiales o simbólicos que constituían la llave de ingreso a la distinción. Ser diferente se constituyó entonces como ser-nuevo, estar siempre al día y a la vanguardia, poder mantener seguridad frente al cambio, poseerlo y controlarlo, ser el cambio mismo.

Esta poderosa actitud ha quedado profundamente arraigada, de manera creciente, en la humanidad de la modernidad contemporánea. En buena medida, la moda en todos los ámbitos puede funcionar por esta razón. Este panorama ya ha sido analizado con detenimiento por muchos estudiosos al respecto y es difícil negar su calidad de existente.

En un contexto capitalista, lo novedoso adquiere el carácter de mercancía y crea industrias para su producción. Estas industrias tienen un peso importante, más no definitivo, en el ámbito de los consumos y las significaciones culturales. Es conveniente considerar las implicaciones de las industrias culturales en la música y la necesidad de la diferenciación de clase sobre la creación musical nrg como factores que enmarcaron su descenso. Esto permitirá entender el declive del nrg en México, tanto en su marco general como en sus coyunturas particulares.

En México, luego de la oficialización de que el nrg se volvía *house music* por parte de las voces más reconocidas y conocedoras en el ambiente mexicano, no pasó mucho tiempo para que el viraje de carácter general en materia musical que ocurría en el mundo



cuestionara seriamente la importancia del nrg dentro de la música comercialailable. El verdadero declive del nrg, en el ámbito de las industrias musicales mexicanas, ocurrió con la salida de la radio de un locutor que había contribuido de manera definitiva a dar curso a los imaginarios sociales vinculados a la música y a los perfiles propios de distintos LS. Él mismo se había encargado de institucionalizarse de un modo que convertía a su persona en un referente identitario para la colectividad nrg. Romeo Herrera dejó la locución de la estación Kosmostereo, la estación de radio nrg más importante en México, la cual había transmitido durante muchos años de manera casi exclusiva este tipo de música. La salida de Romeo Herrera transformó a Kosmostereo en Kosmo 103 la cual, al poco tiempo, transmitió nrg de manera progresivamente menor. A fines de 1989 la estación dejó de tocar definitivamente nrg en su programación. Este suceso significaba la cancelación total de la posibilidad de escuchar esta música en la radio mexicana, pues otras estaciones ya habían dejado el género tiempo atrás.

El vacío que dejaba el nrg había comenzado a ser llenado, incipientemente a partir de 1985, por el llamado “pop” o “MOR” (“Middle on the road” en los países anglosajones). El MOR es un término comercial para denotar un tipo de rock que suaviza sus formas y sonidos para ampliar su público potencial alejándose de los patrones más duros del rock. Se trata de un endulzamiento o aligeramiento burgués del sentido rebelde y violento que el rock guarda en su sentido originario. El MOR es el llamado “rock pop” en México y otras partes de Latinoamérica. Este tipo de rock normalmente se toca en bares y *pubs*, pero también puede ser emplazado en grandes escenarios aunque alejado, de todas formas, del sentido rebelde y agresivo del rock más duro.

En los países hispanohablantes, hubo una poderosa corriente de esta música conocida como “rock en tu idioma” o “rock en español”. Hubo grupos procedentes de Chile, Argentina, México y España, principalmente, los cuales fueron ofertados por las industrias culturales en México como una música novedosa y accesoria de las clases privilegiadas<sup>31</sup>. Fue una música que se ofreció como alternativa para las elites, en parte

---

<sup>31</sup> Hubo un sinnúmero de grupos que convergieron en esta categoría comercial con procedencias diversas. Una de ellas tiene antecedentes en el éxito que habían tenido algunos grupos infantiles para niños de edades no tan tiernas. Las industrias musicales habían comprobado la eficacia en las ventas de grupos tales como el español Parchis, el venezolano Chamos o el puertorriqueño Menudo. Este último, por cierto, fue producido por el también músico y compositor puertorriqueño de música disco, Pepe Luis Soto, uno de los íconos discotenteros del “Sonido de Miami” y la disquera estadounidense TDK. En México, existía una versión de esta

debido a la heterogeneidad social que había logrado el nrg, sobre todo, gracias a la apropiación musical que representó el LS. En México, las letras de las canciones y las actitudes de las audiencias (que se manifestaron en tonos de voz y ademanes corporales) hicieron del pop un claro accesorio de clase<sup>32</sup>. Para la mayoría, incluidas sus audiencias, se trató de una música “fresa”, un refugio de distinción para la “gente bonita”. Nunca hubo mucha discusión respecto de su carácter clasista y es difícil defender otro punto de vista.

Las estaciones de radio nrg más tradicionales desaparecieron, y su lugar fue ocupado por nuevas estaciones que, ocupando la misma frecuencia, transmitieron rock pop en inglés y español<sup>33</sup>.

En relación con el producto de los consumos culturales generados a través de la industria discográfica cabe señalar que, quizás, una de las ventajas en el desplazamiento de la música nrg por el rock pop pudieran haber sido los precios de producción y consumo de los discos, así como la mayor facilidad para poder encontrarlos<sup>34</sup>.

Como se pudo apreciar, en la década de los setenta, el DJ logró romper la imposición del patrón comercial de tres minutos que se exigía al compositor de una canción para ser tocada en la radio. Durante los ochenta, en realidad fueron pocos los álbumes de nrg que salieron o fueron puestos a la venta conteniendo más de una o dos piezas musicales. Justamente, la duración de las piezas musicales impedía o dificultaba la posibilidad de elaborar un álbum con un mayor número de temas, quizá porque la mayoría de ellos, en una edición necesaria, podrían haber sonado demasiado “cortados”. Además, si uno quería encontrar mayor variedad en los temas que los que se encontraban en tiendas

---

música grupera con Timbiriche. A diferencia de la política de Menudo, de permitir la permanencia a sus miembros sólo hasta los 15 años, Timbiriche dejó crecer a sus integrantes para proporcionar un vínculo generacional con las audiencias. Por supuesto, no fue la única vía por la que se incorporaron diversos grupos a esta corriente. Existieron otras mucho más penosas en México, si consideramos la “impecable” trayectoria “auténticamente rockera” de sus miembros. En otros países, las corrientes y sus causas también variaron, aunque finalmente convergieron en un gran movimiento de música para comercializar.

<sup>32</sup> Particularmente importantes fueron los grupos mexicanos Timbiriche y Flans en este sentido. De hecho, un término que fue usado, de manera un tanto bromista, para denotar a los nuevos “fresas”, fue el de “timbiriflans”. Sólo por poner un ejemplo, respecto del carácter clasista de esta música, está la letra de la canción “Persecución en la ciudad” del primer grupo. Flans también colaboró en este sentido, además, su tipo de ropa terminó siendo el estereotipo femenino de un vestuario “fresa”.

<sup>33</sup> Kosmo 103, el último eslabón de la frecuencia 103.3 Mhz en FM que había transmitido por años música disco, y sobre todo nrg, terminó transmitiendo rock pop en inglés de manera exclusiva para, posteriormente, desaparecer en un breve lapso de tiempo. También en FM, Radio Hits ya se había convertido antes en Stereo 97.7, una de las estaciones de radio esenciales en la consolidación del “rock en tu idioma”.

<sup>34</sup> Agradezco a Arturo García Trejo el recordarme esta situación que, en efecto, pudo ser incidente y parte del proceso de desplazamiento.

ordinarias se debía asistir a los centros de venta especializados en esta música, en los cuales la mayor parte de la mercancía era importada<sup>35</sup>. Por lo tanto, la mayoría de los discos no eran tan baratos, sólo tenían una o dos piezas musicales y había que darse a la tarea de buscarlos. En contraste, el peso de las industrias discográficas sobre los músicos de rock pop fue prácticamente absoluto. En aras de una mayor comercialización, los grupos de esta música siempre sacaban álbumes con mayor número de temas y nunca sencillos; además, a un precio menor y fáciles de conseguir en cualquier centro comercial, sin importar que la producción fuera o no originalmente nacional. En consecuencia, puede uno suponer que este pudo haber sido un factor incidente en el desplazamiento del nrg por el rock pop.

El pop se expandió a través de diversas vías mercantiles con el apoyo de las industrias culturales. Pese a que este proceso llegó exitosamente al vulgo, el tipo de letras y las actitudes promovidas por esta música quedaron totalmente identificadas con el discurso glamoroso. La expropiación del glamour nrg llegó a sus raíces más hondas y tradicionales cuando, en la historia de los espacios de baile, las discotecas dejaron de serlo.

### *2.1.2 La re-asignación del papel de la discoteca en el nuevo proceso de distinción de clase: nuevos parámetros glamorosos y la crisis de la agilidad elegante*

La alteración en materia musical, venida desde las industrias culturales, que consagró al rock pop como “música fresca”, tuvo su correlato en los espacios dancísticos. Las discotecas, cuyo nombre se debía justamente a que era el ámbito natural de la música disco, fungieron mucho tiempo como espacios glamourizados alrededor de esta música. A pesar de que, como ya he señalado, el nrg fue tocado en las discotecas más importantes en el mundo y en México –no sólo en la Ciudad de México- es innegable que su desarrollo fundamental se dio a través de los LS. En este sentido, esta música se colocó en una situación vulnerable respecto de cualquier maniobra que, deslindándose de las tocadas en la calle o lugares improvisados, propugnara por lugares más lujosos y exclusivos. De tal modo, las discotecas dejaron de ser propiamente discotecas para convertirse en “popotecas”, dado el predominio casi absoluto del rock pop en las discos.

---

<sup>35</sup> Véase Anexo 19.

Luego del segundo lustro de los noventa, las discotecas han sido llamadas popularmente “antros”<sup>36</sup>. Aquí, por lo general, se llega a tocar de toda la música, desde tropical hasta rock pesado, desde “quebraditas”<sup>37</sup> hasta rocanrol del Tri (sólo rocanrol de este grupo, debido a su proceso de comercialización) e, incluso, llegan a tocar fragmentos de nrg o disco<sup>38</sup>. Algunas otras discotecas han conservado cierto perfil musical en géneros de música “electrónica”, tropical, etc. De algunas de estas modificaciones profundizaré más adelante. Por lo pronto, queda claro que parte del oscurecimiento de la luz nrg obedeció a un proceso nuevo de distinción de clase, con expresiones variadas, ofertado por las industrias culturales para las elites y, de paso, para todo aquel que pudiera pagar para parecerse a ellas.

De tal modo, el nrg sufrió un embate que le despojó de sus espacios “naturales” heredados desde la época rosa. La heterogeneidad social no se transmitió con fuerza a las generaciones inmediatamente más jóvenes y esta música quedó confinada a los LS, los cuales fueron estigmatizados como propios de la “clases bajas”. Esto se reforzó, además, por un cierto desplazamiento geográfico de los LS de las zonas más céntricas hacia los suburbios del área metropolitana.

Dicho desplazamiento, aunado a la desaparición del nrg en la radio y otros factores concomitantes en su declive, hicieron pensar a muchos de sus seguidores de sectores

---

<sup>36</sup> Me parece que a partir de la aparición del rock, particularmente de aquellas tendencias musicales que en su sentido de escucha plantearon aspectos contraculturales de un carácter más agresivo, inició un proceso de identificación entre un “bueno” abstracto y una moral social concreta. Es decir, la normatividad moral de la sociedad de segunda mitad de siglo XX quedó irremediabilmente identificada, para muchos jóvenes, con lo “bueno” en un sentido ético universal. “Ser bueno” quedó casi como un sinónimo de “ser estúpido” y “ser malo” de “ser libre”, de no obedecer ataduras, de ser independiente rompiendo las reglas establecidas. Históricamente, puedo plantear esta hipótesis, este proceso se ha reforzado. De tal modo, los “chicos malos” se han puesto, paradójicamente por contravenir su sentido contracultural original, de moda. Las leyendas que se exhiben hoy en las playeras de chicas mexicanas dan una idea clara de lo que pretendo exponer: “las chicas buenas van al cielo, las malas van a donde ellas quieren”. Este proceso se inicia en los sectores juveniles populares occidentales, pero se fue extendiendo a todo el mundo y a los otros sectores sociales. El uso de la palabra “antro” en México, para designar lugares que nada tienen que ver con la acepción original del término y que, en realidad, son discotecas o bares, se puede considerar como inscrito en este proceso.

<sup>37</sup> La “quebradita” es un tipo de baile y música mexicana. Se trata de una modificación hecha a partir de la música de banda sinaloense y otros géneros del norte del país en donde el pulso, ritmo y melodía toman una mayor velocidad que permite realizar un tipo de baile acrobático. Es una música muy reciente que fue apoyada en sus inicios por los medios masivos de comunicación para ponerla de moda.

<sup>38</sup> Esta tendencia puede estar expresando el ocaso de los “fundamentalismos musicales”, del espectro originario de identidades sociomusicales, mostrando un florecimiento definitivo de identidades intercambiables (también en el campo musical). Empero, esto solo puede ser planteado hipotéticamente, dada la persistencia necia o tenaz –según la perspectiva– de las identidades sociomusicales originarias.

medios o favorecidos que el período nrg había concluido. De hecho, varios de ellos no se alejaron, más bien, la música salió de sus espacios de vida cotidiana, los cuales también se fueron modificando conforme pasó el tiempo. Aun hoy, he podido constatar la sorpresa y curiosidad de varios de estos seguidores al saber que siguieron y siguen habiendo tocadas, programas de radio y propagandas.

Además, el glamour en la imagen tendió a identificarse con nuevas imágenes en el vestido y el peinado que favorecían al *look* del rock pop e iban en detrimento de la imagen nrg. Esta situación fue parte de un proceso de declive de la música nrg, en el que se expropiaron los espacios sociomusicales y su simbolismo traducido en discurso glamoroso. Ello no significa que el nrg haya desaparecido de las discotecas definitivamente aunque, durante el período del declive, ello casi ocurrió.

Al respecto, parece ser que la primera presentación con DJ's invitados se dio en estos años críticos y la realizó un LS importante. Se trató de Valentino, el cual organizó en julio de 1995, en la discoteca News de Avenida San Jerónimo en el Pedregal de San Ángel, un evento exclusivamente nrg<sup>39</sup>. Posteriormente, el LS D'Flirts realizó una presentación parecida en el mismo lugar, tocando mayoritariamente nrg y siendo el último evento realizado en esta discoteca antes de dejar de operar bajo el nombre de News<sup>40</sup>.

Con todo, el viraje que se dio a fines de los años ochenta, y con mayor fuerza en los noventa, rompió de manera irreversible el monopolio de la disco y el nrg como músicas exclusivas de estos lugares alterando, de paso, la historia de los lugares de baile en la Ciudad de México.

Un elemento que coadyuvó a la sustitución de la música nrg por el rock pop, fue el hecho de que el baile nrg tiene un grado de dificultad técnico mucho más alto que el del pop. Esta situación, aunada al hecho de que se desarrolló una actitud glamorosa un tanto

---

<sup>39</sup> Fuente: Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino). Alejandro Mendoza parece recordar que ese fue, probablemente, su último evento nrg en su ciclo constante y exclusivo para con esta música. De allí en adelante, me señaló, tocaría esta música de manera minoritaria y, en forma exclusiva, ocasionalmente. En realidad, Valentino ya venía tocando otras músicas desde antes. Simplemente, en abril de ese mismo año, ya había lanzado su campaña de la "nueva imagen del impacto auditivo", ofertando otras músicas. Compárense Documentos 6 y 8 del Anexo 20.

<sup>40</sup> Fuente: Guillermo Nava (propietario y fundador del LS D'Flirts).

diferente respecto del cuerpo en esta nueva forma de distinción clasista, facilitó el abandono de un baile difícil por el de uno fácil.

El rock pop se caracterizó por ser un baile totalmente orientado a la integración social. Ocupó la línea básica de parejas, en este caso siempre heterosexual, mirándose de frente. Tuvo como características principales el no despegar los pies del suelo y el tener pocos pasos en su ejecución libre. No hubo bailes coordinados ni en línea, únicamente el realizar algunos pocos movimientos preestablecidos que la disposición básica de las parejas seguía. Aquí es donde radica la base de su sentido integrador.

Dada la poca dificultad técnica, el trabajo físicamente realizado fue menor y el espacio ocupado para el baile también. Puesto que el despliegue dancístico estaba reducido al mínimo espacio posible, las pistas de baile podían tener más gente bailando y divirtiéndose que las que podían hacerlo con un despliegue corporal mayor y que ocupara más espacio. Hasta en ese sentido el rock pop era más rentable económicamente. Pero sobre todo, toda aquella gente que no podía o no gustaba de un baile agotador, como lo era el nrg, encontraron en el pop un remanso de tranquilidad. La ausencia de un trabajo físico intenso fue gratamente acogida por una actitud distinta respecto a los fluidos del cuerpo. La ausencia de transpiración permitía sostener una imagen glamorosa de carácter aseado y fresco. Estos elementos fueron vinculados a una imagen juvenil. El desprecio por el sudor se fue haciendo manifiesto y acotado a ser una propiedad de las “clases bajas” y sus formas de divertirse.

Esta situación cambiaría, posteriormente, con la irrupción de nuevas músicas electrónicas que serían tocadas en los “antros” y discotecas y que, inevitablemente, generarían transpiración.

De momento, solamente se puede señalar que es poco probable que se pueda rechazar la hipótesis de que el tipo de baile fue influyente en la re-apropiación del discurso glamoroso a partir de la renovada oferta de distinción de clase de fines de los ochenta que substituyó, eficazmente, al nrg por el rock pop como la música propia de los sectores favorecidos.

## 2.2 *La complejización de los procesos de diferenciación social: las fusiones musicales y su influencia en el final del espectro sociomusical anterior*

Las músicas creadas electrónicamente y analógicamente, posteriores al nrg, fueron insertadas en los nuevos y fastuosos “antros” de la ciudad y el país, como músicas representativas del quehacer del DJ. Junto al rock pop, quedaron incluidas como músicas accesorias de clase. En el caso de estas nuevas tendencias musicales, hay que acotarlas más a las preferencias de adolescentes que, en la mayoría de los casos desconocen el origen de la música que bailan. Este desconocimiento obedece, entre otras cosas, a una serie de fusiones musicales que desdibuja el espectro sociomusical basado en la exclusión que operó en México hasta antes de los noventa y de lo cual hablaré más adelante. La ignorancia de estas audiencias es una diferencia frente a la generación fundacional nrg que se autodenominó “disco”, en reconocimiento a su origen musical. Las tendencias posteriores al nrg, que surgen o “renacen” a partir de los noventa, creadas electrónicamente y analógicamente, por lo tanto, no han logrado pasar la brecha inter-generacional de una manera nítida y sostenida. Hacia atrás no lo harán, por desconocimiento o desprecio, difícilmente lo harán hacia adelante<sup>41</sup>. Por lo tanto, al no trascender las fronteras de clase o generación, difícilmente se constituirán en nuevas identidades sociomusicales. Por lo pronto, reúnen más los requisitos para ser llamadas “tribus”, en el sentido maffesoliano, que identidades sociomusicales, de acuerdo a las características que aquí he propuesto.

Lo que hay que destacar es que la proliferación de etiquetas musicales, ficticias o no, tuvo un impacto en las formas de concebir la propia música y sus correlatos sociales en

---

<sup>41</sup> En conversaciones que he tenido con gente más joven de sectores medios, aficionada a estas nuevas tendencias que he señalado y que llegó a conocer al nrg, que no son muchos, me han dicho que, en efecto, mucha de la música contemporánea “suena como nrg”, pero que la gran virtud del “*techno*” o el “*dance*” fue “quitarle lo indio al nrg”. Es decir, parte de la base de las audiencias de estas nuevas tendencias ha sido aceptar, acrítica y gustosamente, la re-glamourización apoyada y proyectada por las industrias culturales que hacen de la música un accesorio clasista y no el fundamento de una comunidad de gusto. Me parece que un análisis de la mal llamada “música grupera” dejaría mucho más en claro cómo es posible convertir una música que, habiendo estado claramente inserta en los sectores socioeconómicos más bajos, se convierte en una moda que a los sectores más favorecidos ya les es posible “disfrutar”, sin vergüenza alguna. Se trata de una expresión latinoamericana concreta de lo que el médico, filósofo y psicólogo polaco Norbert Elias constató como influencias recíprocas entre los sectores privilegiados y los populares en el ámbito de la sociedad y la cultura en Elias. *El Proceso de la Civilización*. México, FCE, 1989.

México y en el mundo. La mayoría de estas músicas, de aquellas que pueden sostenerse como géneros musicales sin las muletas de la moda que busca imponerse a través de las industrias culturales artísticas, fue fruto de la fusión musical.

Este origen es importante para comprender el sentido de la alteración del probable primer esquema mexicano de las identidades sociomusicales en México. El viejo espectro heredado de los setenta, y renovado por el nrg hasta principios de los noventa, se hizo difuso. No se trató de una emergencia de músicas nuevas que actuaran de manera excluyente, en un sentido estético, respecto del rock y el nrg. Salvo por el prejuicio clasista, inherente a la función social del rock pop y a la lucha de las nuevas tendencias por reinsertarse en los “antros” o discotecas más lujosas, la mayoría de las “nuevas” músicas que han aparecido luego de los noventa fueron, en un buen porcentaje, producto de la síntesis musical entre dos antagonistas anteriormente irreconciliables.

Desde los dos frentes, hubo grupos que procuraron realizar una síntesis (técnica) de ambas músicas. Evidentemente, esto altera el sentido de escucha (simbólico-ideológico) de los propios elementos mezclados, al alterar las características del discurso musical original. Entonces, también hubo ciertas adecuaciones de los elementos incorporados y/o el establecimiento de jerarquías que priorizaban a unos sobre los otros.

Por ejemplo, la música industrial tuvo como antecedente técnico fundamental al nrg: el pulso, los efectos acústicos, el empleo del sintetizador y tecnología de DJ fungieron como base que, teniendo como añadidura el empleo de otros instrumentos, hicieron surgir grupos de esta música. Sin embargo, en un sentido ideológico, tuvo un carácter contracultural cercano al anarquismo del punk y vinculado, hasta cierto punto, con las expresiones *cyber punk*. La imagen industrial resultó una amalgama entre las del rock, el punk y el nrg. Peinados nrg, botas punk con hebillas nrg (ahora “botas industriales”), pantalones pegados y rotos (rock y punk), cadenas usadas en el rock y el punk, etc.

Un ejemplo del lado contrario está en la música electro producida por el grupo alemán Rammstein el cual, desde una base instrumental-técnica de rock pesado, incorpora elementos tímbricos del sintetizador, un pulso generado a partir de una caja de ritmos, una vocación por el movimiento dancístico, etc. Ideológicamente, procuran sostener un carácter subcultural, aunque cercano a elementos de carácter más bien artístico, como los propios de



lo que se ha dado en llamar “gótico”, que son cercanos a elementos de vampirismo, culto a la muerte, magia europea y otros aspectos conocidos como “oscuros”.

De tal manera, las fusiones que se realizaron tendieron a desdibujar el elemento de la alteridad como base de la concepción de la autidad en las identidades sociomusicales (nrg y rocker). Los elementos de fusión pocas veces alcanzaron a constituir una novedad plena y original, y se insertaron como elementos de vinculación en un espectro modificado por ellos mismos. Por lo tanto, en un período de historia muy corto, que no permite todavía vislumbrar nuevas identidades sociomusicales mexicanas constituidas, estas tendencias a mezclar los elementos técnicos e ideológicos de los dos géneros musicales centrales y antagónicos, que fungían como las columnas que habían sostenido el espectro originario de las identidades sociomusicales en México, han corroído el elemento de concebirse a partir del otro y de reforzar los elementos de definición de ambos colectivos desde esta circunstancia.

Por otro lado, tendió a hacerse común a partir de los noventa, a raíz de este desdibujamiento y por la ausencia de nuevas identidades sociomusicales, el hecho de que auditorios más amplios demandaran escuchar en un solo espacio sociomusical (tocada, “antro”, discoteca) diferentes músicas de manera creciente. Esta situación, a su vez, reforzó los impedimentos de adherencia más exclusiva a un solo género musical. De tal modo, el tipo de modificaciones musicales alteró los modos de relación social<sup>42</sup>.

Si bien no es posible señalar que las fusiones dieron cabida al fin de las identidades sociomusicales en México, las emanadas de estos dos grandes polos musicales, sí es posible

---

<sup>42</sup> Los LS se caracterizaron, en general, hasta los años ochenta, por tocar de manera clara algunos géneros musicales de manera predominante. En ese sentido, se convirtieron en constructores privilegiados de espacios sociomusicales bien definidos a precios accesibles. Sin embargo, la situación antes descrita les está obligando a abandonar, hasta cierto punto, los perfiles que tardaron años en construir con tal de hacerse de un público más amplio. Los nuevos auditorios, algunos menos proclives a guardar compromisos más exclusivos con músicas particulares y más proclives a “divertirse” conforme la moda y el bolsillo lo señalan, encuentran diversidad musical y buen precio en nuevos “antros” que aparecen por todas partes. Esta situación no afecta tanto al nrg, pues normalmente los precios de acceso siguen estando por debajo de cualquier “antro”. Sin embargo, para el caso de los LS tropicales o que tocan músicas electrónicas posteriores al nrg, esta condición ha dejado de cumplirse. En ocasiones, los precios del acceso suelen ser tanto o más caros como el requerido para ingresar a una discoteca de nivel suficiente en zonas de la ciudad que, tradicionalmente, han contado con espacios nocturnos para diversión de los sectores medios o altos (como, por ejemplo, la Zona Rosa). Adicionalmente, han surgido en zonas no acomodadas de la ciudad (situadas en Iztapalapa, Ciudad Netzahualcóyotl o Gustavo A. Madero), discotecas o “antros” que pueden tener precios de acceso o de consumo mínimo extremadamente bajos. Mucho más bajos que algunos LS de cualquier tipo.

apreciar que los insistentes en perdurar en ellas –viejos y nuevos seguidores de diferentes edades y estratos sociales- han aparecido para los seguidores de estas nuevas tendencias, a veces, como los aferrados a un pasado que ya pasó. Pero en esto consiste justamente parte de lo que les constituye como identidades sociomusicales, al lograr que su pasado siga siendo un pasado presente.

### *2.3 La falta de espacios y de oportunidades para nuevas audiencias: hacia la extinción de los Luz y Sonido de high energy de la Ciudad de México*

La salida del nrg de los circuitos radiofónicos de la Ciudad de México y de las discotecas no impidió el sostenimiento de una asistencia importante a los LS. De hecho, los LS tuvieron un nivel de audiencia suficiente, durante un tiempo más que razonable, para plantear una estrategia que les permitiera formar un frente de defensa conjunto frente al embate del rock pop, a fines de los ochenta, en aras de una difusión orientada a las nuevas generaciones. Sin embargo, por diferentes motivos esto no ocurrió así. Los LS desaparecieron o se transformaron, y ninguno pudo o quiso seguir tocando exclusivamente nrg.

Una de las causas más importantes fue el hecho de que muchos de los LS nrg trataron de re-convertirse en LS rock pop. Por supuesto, detrás de este intento aberrante estaban varios factores.

En primer lugar, hay que considerar el carácter de negocio del LS. Un negocio que, sin haber dejado de ser rentable, sufrió cierto embate desde el rock pop. Los propietarios de los LS se dieron cuenta de la explosiva fiebre del rock pop en español en los medios masivos de comunicación y pretendieron apropiarse de esta música. Sin embargo, esto fue un tremendo fracaso. Nunca comprendieron su papel en la configuración de la identidad sociomusical nrg y no asumieron su liderazgo histórico que les colocaba en una posición naturalmente privilegiada, como referentes fundacionales, para poder responder de manera adecuada y conjuntamente organizada.

Por otro lado, tampoco fueron capaces de percibir que cada género musical posee un sentido de escucha propio o, en otras palabras, que cada música tiene su público.

Temerosos de la salida del nrg de los espacios de la radio y del declive generalizado de la producción mundial de esta música, incapaces de comprender que el rock pop tenía como objetivo de fondo la apuesta por nuevos parámetros de distinción que dejaran al nrg como una música tocada por “discotecas de barrio” (los propios LS), los propietarios se dieron a la alegre e inocente tarea de pretender reclutar a los nuevos seguidores del rock pop (“fresas” o, aunque sea, “pseudofresas”) en un campo musical que no era el suyo. Un campo musical que tampoco podía serlo, pues el papel del DJ y la tecnología de tornamesas poco podía aportar a una música que se creaba a partir de bandas bien definidas y con otro tipo de instrumentación y emplazamiento artístico.

La mayoría de los LS incursionaron infructuosamente en este campo, pese al rechazo manifiesto y claro de sus audiencias. Convertidos en “cuervos con plumas de pavo real”, al tocar pop para un público que había pagado para escuchar otra música (nrg), la mayoría de ellos desaparecieron ante el doble rechazo, tanto de la colectividad nrg, como de muchos de los que pretendían fueran sus nuevas audiencias, particularmente los más adinerados<sup>43</sup>.

Los gustosos del pop de las clases con mayores recursos económicos, incluyendo los sectores medios, acudían a fiestas privadas o a las discotecas, ahora inundadas por esta música, no a un LS que se presentaba en una colonia popular de los suburbios marginales de la periferia. El mercado más atractivo y “natural” para esta música, quedó totalmente fuera de su alcance.

En estos sectores geográfico-sociales, y a pesar de “colgarse” de la fuerza de la publicidad comercial para esta música en revistas, radio y televisión, tampoco tuvieron mucho éxito debido al arraigo del rock pesado, el punk y el rocanrol, músicas mucho más cercanas a esta realidad social y con una larga tradición en el tiempo.

---

<sup>43</sup> La expresión “cuervo con plumas de pavo real” es una figura tomada de la fábula “El Cuervo Soberbio y el Pavo Real”, del escritor fabulista Esopo. En el título de esta fábula a veces es sustituido el cuervo por un grajo, un arrendajo u otra ave de plumaje más modesto que el pavo real. De cualquier manera, el mensaje de la fábula señala lo absurdo que es hacerse pasar por lo que uno no es y los costos al respecto. Sólo por poner un ejemplo, entre decenas de ellos, puedo citar mi propio testimonio en la presentación del LS Chalenller en el Salón Forum de la colonia Santiago Ahuizotla, en Naucalpan de Juárez, Estado de México, en donde, en plena efervescencia del baile nrg, Chalenller comenzó a “mezclar” música del cantante argentino Laureano Brizuela para luego tratar de “mezclarla”, insistentemente, con otros temas de pop en medio del rechazo generalizado.

Sus seguidores nrg tampoco se re-convirtieron y ocurrió lo que tenía que pasar, dejaron de asistir a este tipo de tocadás.

En este sentido confundieron totalmente a su público, comunidades de gusto, por masas pasivas moldeables a su antojo o al de los medios de comunicación. Por causas que nunca comprendieron del todo y, por lo tanto, en su momento no las pudieron afrontar para obtener un posible destino más favorable, una gran cantidad de ellos no pudo seguir existiendo.

Algunos LS que sobrevivieron en los noventa, trataron de refugiarse en las músicas post-nrg creadas electrónicamente. Al hacerlo, sustituyeron a sus audiencias originales por nuevas escuchas que, de todos modos, no les garantizaron la vida por mucho tiempo. Al final, prácticamente todos los LS nrg desaparecieron<sup>44</sup>.

Los LS que pretendieron mantenerse en el nrg, excepto Patrick Miller, perecieron a causa de la pérdida de las necesarias audiencias masivas que se requerían para el emplazamiento del LS. Sus intentos desesperados, aislados y valientes no fueron suficientes para mantenerlos con vida.

Particularmente significativos fueron los casos de Polymarchs y de Patrick Miller, los dos LS nrg, quizá, históricamente hablando, más importantes de México, los cuales, por diferentes causas, dejaron de ser espacios sociomusicales nrg en estos difíciles años.

Desde finales de los ochenta y hasta el día de hoy, Polymarchs no toca más nrg de manera exclusiva, ni mayoritaria, en sus presentaciones<sup>45</sup>. Polymarchs se refugió en el rock

---

<sup>44</sup> Un ejemplo en este sentido es el de Forastero, el cual fue disminuyendo progresivamente el nrg en sus presentaciones, pero sin dejar de tocarlo. Senén Reyes, DJ de Forastero, me ha comentado que de cualquier manera siempre tocaba un fragmento de nrg durante cualquier presentación. Sin embargo, en una tocada en el Gimnasio Modular de Usos Múltiples G-3 de la Colonia Cristo Rey en la Delegación Álvaro Obregón, en el transcurso del fragmento nrg, la gente le amenazó de una manera sumamente violenta con agredirlo físicamente si no quitaba, inmediatamente, el nrg para poner *techno*, industrial y otras músicas electrónicas. Tuvo que hacerlo. Era un hecho, la realidad mostraba que no existían nuevas audiencias nrg igual de numerosas que en el pasado y que se había operado un silencioso e irreversible desplazamiento de los asistentes. No hubo ninguna tolerancia estética, Forastero era preso de los propios demonios que había ido engendrando junto con otros LS.

<sup>45</sup> Aunque a mí no me tocó presenciar esta situación, he escuchado diversos testimonios en el sentido de que Polymarchs, en voz de su DJ y co-propietario Tony Barrera, renegó varias veces de manera reiterada y pública de la música nrg, considerando que se trataba de una moda pasada y apelando a que Polymarchs debía reafirmarse como un LS que tocaba y debía tocar la música “de vanguardia” o “de moda”. Un testimonio en

pop y, luego de la irrupción de las músicas electrónicas posteriores al nrg, ha procurado apegarse más a estas tendencias<sup>46</sup>.

Por otro lado, Patrick Miller tampoco se sostuvo en una pureza nrg e intentó mejorar su suerte tocando, además de esta música, algunas de las nuevas tendencias musicales producidas electrónica o analógicamente<sup>47</sup>.

En un contexto enmarcado por un declive notorio y generalizado, la verdadera crisis del nrg se presentó, sin embargo, entre 1993 y 1995 ante una coyuntura inesperada.

En el tercer trimestre de 1993, Patrick Miller sufrió un asalto en su traslado de equipo. En el momento en el que el nrg más resentía los efectos de un declive sostenido, uno de los pocos y más importantes LS que seguía tocando mayoritaria o exclusivamente nrg en sus presentaciones, dejó de hacerlo. Su casa, el Club de Periodistas, que ya había vuelto a su función original, se convirtió en un referente nostálgico para las audiencias. Durante los años críticos, Patrick Miller llegó a sacar alguna producción musical (no nrg), para no sucumbir en el olvido, aunque su papel de espacio sociomusical estaba reducido a la nada. Hubo que ampliar la estrechez del horizonte para persistir en la propia existencia. En estos tiempos difíciles, un modesto espacio, el Salón Sufiesta, frente al metro de Cuatro Caminos (Toreo), siguió tocando nrg con regularidad los domingos<sup>48</sup>. Sin que yo haya tenido noticia

---

este sentido es el de Arturo García Trejo, ex-integrante del show-ballet Geep Side, el cual trabajó para los LS Stardos, Sparks, Vanees, Magnum y, ocasionalmente, Banana. García pudo escuchar a Tony en una presentación realizada en el Ex-Balneario del Deportivo Olímpico de la Delegación Iztacalco en 1987, con el correspondiente rechazo de la audiencia.

<sup>46</sup> Sin embargo, en sus intentos de perdurar, Polymarchs ha tocado en diferentes momentos prácticamente de toda la músicaailable y vendible, incluidos géneros tropicales (por lo menos fuera de la Ciudad de México) y de otros tan opuestos al nrg como rocanrol del Tri (en la Ciudad de México).

<sup>47</sup> En el caso de Patrick Miller queda claro que la música no nrg que ha programado en sus eventos corresponde a una naturaleza en donde el DJ puede tener mucho más peso que en el rock pop. En un sentido estricto, Patrick Miller ha jugado un papel en donde ha recurrido a estas tendencias musicales que no poseen el mismo sentido de escucha del nrg por un lado y, por el otro, se ha convertido en buena medida en el espacio sociomusical principal de esta música. Si sus propios seguidores lamentaron y rechazaron la actitud de Tony frente al nrg, Patrick no se salvó de comenzar a ser silbado, lo cual pude oír en el Club de Periodistas después de 1986, cuando tocaba música no nrg por un período prolongado durante la tocada. Me parece que Patrick comprendió bien que los sentidos de escucha musical son distintos pues, en su retorno, en la base de Mérida 10, luego de un breve tiempo de alternar ambas músicas, dio paso a los “Especiales” de diferentes músicas (nrg, *new beat*, etcétera) en los viernes, dejando los días sábados para seguir las alternando. A partir de entonces, hubo una programación clara en su “highlendario”. Véase el Documento 3 del Anexo 20.

<sup>48</sup> Testimonio propio. La ubicación justa de este salón es: Calzada Transmisiones Militares, Colonia San Francisco Cuautlalpan, Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México.

confirmada de un lugar similar, los otros modos públicos de seguir escuchando esta música fueron los fragmentos minoritarios o tocadas ocasionales de nrg que algunos LS, como Winners, Master Genius, Forastero o Leiser, ponían en sus tocadas, por cierto, menos frecuentes y exitosas que en los años prósperos.

Aun en estos difíciles años, se realizaron presentaciones de cantantes internacionales sumamente exitosas y recordadas, como las de los italianos Fred Ventura y Ken Laslo en 1994. Ese mismo año Patrick Miller volvió, presentándose en la tradicional Casa Popular de la colonia San Jerónimo Lídice, en la delegación Magdalena Contreras. Luego de que pudo solventar los gastos para su re-equipamiento, se asentó en agosto en una nueva base en Mérida 10, en la colonia Roma Norte, en la delegación Cuauhtémoc. Durante los primeros meses, su re-inicio fue difícil. Las audiencias no eran muy numerosas, su horario era más corto y alternaba nrg con otras músicas, como las llamadas *new beat*, *techno* o industrial. Dado que, como se ha visto, los sentidos de escucha musical son siempre históricamente definidos y específicos, Patrick se decidió a ordenar las presentaciones del nrg y de las otras músicas. A la postre estableció un “highlendario”, mediante el cual los seguidores podían saber cuándo se iba a tocar su música favorita de forma exclusiva<sup>49</sup>.

Durante los primeros meses de 1995, no era muy claro el futuro del nrg, en virtud de que las asistencias a la nueva base de Patrick Miller eran, más bien, pobres, y las tocadas exclusivas de nrg, demasiado espaciadas. Pese a estas vicisitudes, Valentino pudo realizar, de manera sorprendentemente exitosa, presentaciones de los estadounidenses Lisa y Paul Parker en el primer bimestre de ese año<sup>50</sup>. Ya para inicios de abril, Valentino oficializó que el nrg no sería más su música principal, ante el declive de las entradas, dejando sólo en la escena a Patrick Miller<sup>51</sup>.

Durante el lapso de tiempo que transcurrió entre 1993 y 1995, hubieron fiestas privadas que se organizaban entre grupos de amigos en diferentes partes de la ciudad, casi siempre con participación de DJ's<sup>52</sup>. Estos eventos tienen un significado especial, pues tuvieron una implicación que no conviene perder de vista. Se trató del surgimiento o la consolidación de

---

<sup>49</sup> Véase Documento 3 del Anexo 20.

<sup>50</sup> Ver Anexo 7.

<sup>51</sup> Ver Documento 6 del Anexo 20.

<sup>52</sup> Fui invitado a algunas de ellas en la delegación Iztapalapa. No dudo que se hubieran dado, en este mismo año, fiestas en otras partes de la ciudad con más tradición nrg, como el noreste.

DJ's que habían sido parte de las asombradas audiencias de los primeros y legendarios LS, y de la reaparición de ex-DJ's de los mismos.

La crisis de este período tuvo un significado especial, pues puso al nrg moribundo en este país<sup>53</sup>. Evidentemente, esta situación impidió la adherencia y socialización masiva de nuevos posibles escuchas más jóvenes durante estos oscuros años del nrg, en donde lo característico fue la ausencia de espacios radiofónicos y sociomusicales para la escucha de esta música.

#### 2.4 *La guerra de las estrellas: la fuerza del lado oscuro*

El carácter central del DJ en las formas de emplazamiento y ejecución musical nrg propició que la mayoría de ellos, no todos por supuesto, padecieran una soberbia de carácter “artístico”. Además de la propia naturaleza del trabajo del DJ, en donde existe un grado de artísticidad elocuente, esto obedeció a un medio en donde ser DJ, o propietario de LS, ha sido sinónimo de fama, atracción y, muchas veces, hasta dinero. Más allá de la lucha por los auditorios, se generó un fuerte y cerrado ambiente de competencia entre los diferentes LS y DJ's por ver quién era el mejor en su trabajo.

Esta situación se dio desde los inicios del nrg<sup>54</sup>. Sin embargo, en el período del declive adquirió tintes de drama y fratricidio. Si bien un contexto histórico próspero permitió a todos y cada uno de los LS hacerse de un público propio y mantenerlo, lo cual significa en

---

<sup>53</sup> Una música en vías de morir, en un sentido social, es aquella que, al no poseer cuantitativamente audiencias significativas, comienza por perder sus espacios sociomusicales y su producción musical. Luego, en el peor de los casos, carece ya de manera absoluta de actos de ejecución y escucha. Se trata de músicas tristemente muertas. Incluso, puede llegar un momento en que se pierda todo registro histórico de su existencia. Estas músicas ya no están ni siquiera muertas, sino inexistentes, desaparecidas de la historia. Los procesos de museización musical o los eventos de tipo *revival*, son ejemplos de músicas que han perdido ya toda vitalidad. Son ejemplos de “muertos vivientes” que resucitan de una manera artificial, descontextualizada de acuerdo a su sentido original y originario, desprovista de su significado auténtico y desvinculada del presente y la cotidianidad de la vida social de los oyentes.

<sup>54</sup> A pesar de aparentes intentos por coaligar sus intereses, los cuales evidentemente no dieron resultado, como la propuesta del “Primer Encuentro Nacional de Sonidos Discotheque”. Al respecto, Prieto. *Op. cit.*, p. 17.

términos económicos hacerse a la posesión de un mercado cautivo, esta circunstancia cambió al variar dicho marco.

En todo tiempo de crisis los primeros en resentir los efectos son los más débiles y, en el caso de los LS nrg, no hubo excepción. Los LS más pequeños que se mantuvieron fieles al género solicitaron a los más grandes una estrategia conjunta. Específicamente, a los dos LS más importantes, Polymarchs y Patrick Miller, se les solicitó la realización de una Producción Maestra, se sobreentendía que conjunta, o algún otro evento o estrategia articulada para “levantar el ambiente”<sup>55</sup>. La competencia profesional que siempre hubo entre ambos, sus propios motivos (el perfil diferente de ambos LS, entre otros) y la fortaleza de sus propias organizaciones, se constituyeron como una barrera infranqueable que se tradujo en una sordera frente a tales peticiones<sup>56</sup>.

Finalmente, casi todos los LS más grandes e importantes, no sólo los aludidos, se revelaron como exitosos empresarios que incursionaron, incluso, en otras áreas. Esto se tradujo en un descuido o abandono de sus propias audiencias. A lo largo de esta investigación, he podido observar que muchos iniciadores de LS importantes o figuras centrales de esta música no estaban allí por los mismos motivos que las audiencias, por lo menos, no en el último tramo de su existencia. El LS reveló con fuerza su carácter mercantil y, por diferentes motivos, los LS nrg dejaron de tocar este género de manera exclusiva en sus presentaciones, si es que siguieron tocando.

No corresponde ahondar en los pleitos específicos de los diferentes LS entre sí. Los ejemplos que podría dar y que he conocido a través de esta investigación sobran. En realidad, la cuestión más importante es el hecho de que han existido, en términos generales, una serie de rivalidades malsanas entre los diferentes LS y DJ's. El lado oscuro de su humanidad se impuso sobre de una visión más clara, general y serena que hubiera podido, y que todavía hoy podría, aglutinarlos en defensa de sus intereses colectivos y no meramente

---

<sup>55</sup> Las Producciones Maestras hacen referencia a tocadas especiales que ha realizado Polymarchs. Las Producciones Maestras de nrg, en la década de los ochenta, fueron en lugares con capacidad para recibir asistencias masivas. Era posible, además, que en estos eventos pudiera presentarse a un artista nrg de talla internacional. Estas producciones adquirieron el carácter de legendarias y algunas se destacan sobre de otras. Algunas de las más famosas fueron la Producción Maestra 83' y la Producción Maestra 86'.

<sup>56</sup> Esto lo supe en conversaciones que tuve con pequeños sonideros nrg en una tocada, a inicios de los noventa, en el Salón Forum de la colonia Santiago Ahuizotla, en el municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México.



individuales. Si la competencia, en un momento de prosperidad, alentó la creación de espacios sociomusicales diversos y distribuidos por toda la ciudad, su radicalización contribuyó de manera decisiva al declive del nrg en México y a los tropiezos para superar esta crisis. Este es un hecho de carácter insoslayable.

## *2.5 La pérdida de referentes identitarios*

Ligado a la carencia de los espacios sociomusicales, estuvo el debilitamiento de los signos de identidad. El viraje musical de los LS, habiendo sido la mayoría de ellos sumamente representativos, fue un duro golpe para los simpatizantes del género. La carencia de espacios sociomusicales estuvo intrínsecamente ligada al desmoronamiento de la identidad sociomusical nrg.

Del otro lado de la moneda, donde no se encuentran las audiencias musicales, he podido reconocer algunas actitudes de personajes importantes de los años ochenta que han sido incidentes en el desarrollo de esta historia. Por un lado, y de manera casi asombrosa, algunos referentes identitarios indiscutibles del ambiente -y no me refiero sólo a sonideros- no han podido ver lo que realmente significó esta música para las audiencias a lo largo del tiempo ya pasado. Es decir, se trata de personajes que no alcanzan a comprender su liderazgo alcanzado y, en consecuencia, no actúan de manera congruente con el estatuto en que les coloca la historia al haber sido piezas clave en la fundación originaria de la identidad sociomusical nrg.

Por otro lado, algunos de ellos sobredimensionan su papel jugado en el desarrollo de esta música y no están dispuestos a hacer ya más de lo que “han hecho”, o de lo “que hacen”. En el caso de los sonideros, parecen poco proclives a formar un frente del tipo de la llamada “Hermandad Sonidera de Ecatepec”, en donde existe una colaboración intensa entre los diferentes LS tropicales de la zona<sup>57</sup>. Queda claro que en aquellas leyendas

---

<sup>57</sup> Fuente: Álvaro Hernández, propietario, fundador y DJ de Master Genius. Hernández me ha señalado que las hermandades sonideras de los LS tropicales se encuentran recubiertas por un halo de misterio, pues no se sabe bien a bien si en verdad existen. Se presume de la existencia de algunas otras, aunque él sólo se atreve a afirmar de la realidad de la de Ecatepec. Álvaro, como muchos otros, reconocen abiertamente que el divisionismo en el que se ha convertido su rivalidad se ha terminado convirtiéndose en un gran problema para ellos mismos, excepto para los LS más grandes. Para ellos, se ha tratado de una cuestión menor.

sonideras de los años ochenta puede encontrarse un apoyo importante, pero quizás no el motor principal para pasar de una consolidación a un despegue, por lo menos estas actitudes impiden pensar hoy lo contrario.

La pérdida paulatina de los referentes identitarios nrg fue un signo del declive del sentido de pertenencia, del grado de compromiso y de las prácticas colectivas de las audiencias. Tal asunto se hizo visible, muy particularmente, en el arreglo personal y el aprecio (colección) por ciertos objetos culturales (discos, pero sobre todo, propagandas).

Por un lado, ya desde fines de los ochenta, la expropiación desde el rock pop de algunos elementos del vestuario nrg, sobre todo femenino, modificaron un poco la relación de alteridad en un sentido de imagen. La percepción de la otredad jugó un papel diferente en los procesos de constitución identitaria de los escuchas nrg, atenuándose su importancia. Esta situación se acentuó notablemente en los noventa, como ya he indicado, debido al resquebrajamiento del espectro de identidades sociomusicales establecido.

En aquella década, las audiencias modificaron con más claridad algunas de sus prácticas colectivas. Los simpatizantes fueron perdiendo características en su arreglo diario. Difícilmente seguían utilizando su ropa nrg en la vida cotidiana, aunque los peinados conservaron sus trazos fundamentales. Parte de esta circunstancia obedeció, además, a los vaivenes de la moda en el vestir. Poco a poco se hizo más difícil encontrar en el mercado la ropa y los accesorios, y la confección propia de prendas también declinó, aunque no ha desaparecido. Aun después de salir de los años más difíciles, no ha ocurrido que se haya podido usar el arreglo propio nrg de forma plena, salvo por algunos, ni siquiera para la asistencia a las tocadas.

En relación con la colección de propagandas, como práctica colectiva, no declinó de manera inmediata, pero la producción de las mismas casi desapareció. En el contexto del inicio del declive nrg, a fines de los ochenta, el dibujante más significativo de propagandas, el diseñador gráfico Jaime Ruelas, dejó de realizar de manera constante estos elementos publicitarios, pues ocupó el puesto de gerente del departamento de arte de la disquera Musart en 1987. De cara a la nueva década, incluso las más propias y originales formas de publicidad de esta música habían declinado por circunstancias de distinta índole, desde el

ascenso personal de su representante más significativo, hasta la carencia de material (tocadas) para anunciar. La debilidad de cada uno de los elementos del entorno creaba una convergencia hacia un declive sostenido de la música, las formas de apropiación y los referentes de identidad.

Este proceso declinatorio propició que, entre 1993 y 1995, se notara de manera ya muy clara la desaparición paulatina de referentes de sentido. La mayoría de tales referentes, incluyendo las estaciones de radio, sus programas y locutores, pasaron a ser parte de una memoria histórica de carácter nostálgico, que pareció anunciar el final de una música y de todo el entorno que generó a su alrededor. La superación paulatina de la crisis desde 1996, nos coloca, a partir de entonces, en un nuevo estadio de esta historia, en el estadio del presente de esta música.

### *3. Presente del high energy en México: 1996 hasta la actualidad*

#### *3.1 Persistencia y renacimiento del high energy: por un nuevo presente, hacia la superación de la crisis*

El panorama del nrg hoy, como identidad sociomusical en la Ciudad de México, posee sus propios problemas, pero también aspectos promisorios.

La importancia de las audiencias capitalinas en el proceso de preservación musical ha sido grande. Ellas se han constituido como un primer paso necesario para conservar la identidad sociomusical nrg. El peso de la Ciudad de México ha sido crucial en la medida en que, en otras partes del país, parece no haber habido una continuidad de la envergadura de la Ciudad de México respecto a esta música. Los seguidores de provincia, incluso, han mirado normalmente al escenario de su capital nacional. Los años de crisis se han atravesado de una manera relativamente exitosa y ubican a la música y a sus oyentes (viejos y nuevos) en un presente promisorio. ¿Cuál es el proceso por el cual se pudo superar la crisis y conseguir un nuevo presente?. El análisis de las audiencias nos permite sopesar el

sentido de pertenencia y el grado de compromiso implicados de cara al futuro, por lo tanto, cabe la pregunta, ¿cómo son las audiencias del nrg hoy?.

La respuesta debe darse a partir de la superación de la crisis de mediados de los noventa pues, es un hecho, hay signos visibles de la recuperación del nrg en México. A partir de los elementos ya señalados es como se ha dado este resurgimiento.

La crisis del nrg puso a prueba la capacidad de los implicados con el género en mostrar la intensidad de su grado de pertenencia y sentido de compromiso. Este suceso ha quedado registrado en la memoria histórica de las audiencias y es un motivo central que determina el presente de esta música.

Por lo tanto, en el momento en el que no existió ningún LS que tocara nrg de una manera regular, fueron las propias audiencias las que tomaron conciencia real de que su música estaba en la disyuntiva de revelarse como una verdadera moda, por la cual irremediamente estaba condenada a desaparecer, o de ser realmente lo que en los *slogan* publicitarios de las propagandas siempre se afirmó: una “tradición”, un “estilo de vida”, un “sentimiento”. En fin, una música viva que pertenecía a los escuchas y a la cual ellos se debían. La insistencia aferrada de las audiencias de seguir siendo “discos”, particularmente de la generación fundacional de la identidad sociomusical nrg, que durante los años críticos contaba con alrededor de 25 años, fue un elemento decisivo en la superación de la crisis y en la permanencia de esta música. Fueron ellos, más que nadie, los que sostuvieron al “movimiento” y a la música viva.

Sin embargo, nunca se sabrá cuál hubiera sido el resultado concreto del incipiente proceso que arrancó en 1993 y que tendía a generarse en las fiestas particulares. El hecho, es que el único resultado real fue el de mantenerse fiel a la tradición, socializando de manera invisible a nuevos escuchas y preparándose, quizás sin saberlo, para tomar por asalto el futuro. No hubo ni tiempo, ni hay elementos suficientes, para poder realizar una proyección seria y un juicio medido acerca del fruto de la responsabilidad y voluntad de las audiencias respecto a la preservación de su música, sin apoyo de alguno de los LS tradicionales. Lo único que siguió y sigue habiendo es historia, la cual probó la fidelidad de los (viejos) seguidores y la capacidad de interpelación del nrg como discurso musical (nuevas audiencias) ante un reencuentro anhelado.

Hacia 1996, el ciclo descendente había tocado fondo y comenzaba un discreto despegue a raíz del regreso de Patrick Miller en la escena nrg. Poco a poco se fue dando una recuperación que inició un nuevo ciclo, todavía inconcluso, de esta música y su entorno. Lentamente se fue corriendo la voz y, pronto, se robusteció la asistencia a la nueva casa<sup>58</sup>. Durante los siguientes años, Patrick Miller se consolidó como el principal espacio sociomusical.

A partir de entonces, quedó como el único LS que tocaba exclusivamente nrg, durante una sola presentación, con regularidad. En este sentido, se erigió como el más importante para las audiencias, debido a una trayectoria, interrumpida por causas ajenas a su voluntad, por la cual no ha dejado de tocar cada fin de semana de manera significativa o exclusiva nrg. Este solo hecho le otorga una continuidad que ningún LS (discoteca o DJ) nrg posee ya ni en la Ciudad de México, ni en el país y, probablemente, tampoco en el mundo.

El papel de Patrick Miller, desde allí, ha sido el de ser un sostenedor fundamental de la música nrg y, a la vez, un monopolizador de la audiencia. En su primer rol, hay que indicar que, luego de su retorno y a partir de su estancia en su nueva base, apenas comienza a realizar salidas. Su retorno y la fidelidad guardada al nrg terminaron haciendo de Mérida 10 el principal espacio sociomusical de esta música en la Ciudad de México y, de Patrick Miller, un escudo de guerra y un paño de lágrimas, un referente histórico indiscutible para todos los simpatizantes del género y no sólo para sus seguidores específicos (los llamados “patricios”).

Esta cualidad le ha llevado, no en forma ineludible, a convertirse, hasta cierto punto, en un obstáculo para la diversificación del nrg en la Ciudad de México. Una vez que surgió un nuevo espacio sociomusical, comenzaron a realizarse intentos por generar nuevos lugares

---

<sup>58</sup> Patrick Miller llegó a salir anunciado en la televisión, en el programa *Contrapunto* conducido por Ramón Fragoso, en una sección del programa en la que se hacía un “análisis” acerca del ambiente, la música, el lugar, etc., que ofrecían diferentes lugares de esparcimiento en la ciudad. Pese a ello, me parece que la realidad fue que el corrimiento de voz entre los simpatizantes fue lo que trajo a los seguidores de nuevo.

de escucha y baile. El espacio de Mérida 10 se convirtió en el receptáculo de un mercado potencial que ha sido disputado por otros organizadores de manera poco exitosa<sup>59</sup>.

### *3.2 El high energy en la Ciudad de México hoy como identidad sociomusical*

#### *3.2.1 Una relativa diversificación de los espacios sociomusicales*

En términos cualitativos, ni la tocada, ni otros ámbitos de expresión en torno a esta música, han logrado recuperar su pretensión elegante. Más allá de los espacios sociomusicales, que han sido variados, algunos presentadores han llegado a realizar su trabajo utilizando un lenguaje que, sin pretender ser ofensivo, sí es vulgar. La herencia de la locución de Romeo Herrera no ha sido seguida, de manera generalizada desde mediados de los noventa, y este proceso de descuido llegó incluso a los anuncios publicitarios de rayo láser de Patrick Miller, al programa de radio virtual *EuroWeekend*, a alguna propaganda que ha hecho su mejor esfuerzo por parecer ordinaria y, además, se expresa en la vestimenta de muchos seguidores<sup>60</sup>.

Esta situación resulta decepcionante para viejas audiencias y no parece ser atractiva para las nuevas.

En contraparte, el sentido de pertenencia y el grado de compromiso se ha expresado de diversos modos y se ha fortalecido. En términos generales, como ya he señalado, su vigorización se fundamenta en la memoria histórica y las prácticas colectivas básicas del baile y la escucha. También se asienta en los espacios sociomusicales nuevos y viejos.

---

<sup>59</sup> Exceptuando la iluminación y el sonido, las demás condiciones del local están muy lejos de ser las mejores para sus leales seguidores que lo han acompañado durante ya más de dos décadas. Esta situación no creo que obedezca ni a una falta de recursos, ni a la falta de reclamo de muchos de los propios asistentes.

<sup>60</sup> Testimonio propio: anuncio luminoso del viernes 18 de noviembre del 2005 en la Base de Mérida para avisar de los motivos de cancelación de una tocada, audición de una interjección expresada por alguno de los conductores en uno de los programas de *EuroWeekend* durante su estancia en la página Yradio.FM <www.yradio.fm>, propaganda de cumpleaños del DJ Israel García del 13 de agosto de 2005 en el Salón Azul de la Delegación Iztapalapa (donde se emplean leyendas como la de “High Energy de Huevos”, además de una estética totalmente ajena a la que ha caracterizado al nrg) y observación de vestimentas de los asistentes en tocadas diversas.

En el terreno de los espacios sociomusicales, parece darse hoy un proceso creciente y lento de diversificación en la Ciudad de México. Ello no significa que se hayan podido simbolizar nuevos espacios como consagrados, salvo la nueva casa de Patrick Miller.

La base de Mérida 10 de este LS es el nuevo y único lugar que se ha consagrado de manera simbólica. Algunos organizadores y viejos LS han buscado regresar a espacios tradicionales sociomusicales nrg que habían sido abandonados tiempo atrás<sup>61</sup>. Nuevos organizadores y DJ's que realizan "fiestas" y tocaditas también han tratado de conseguir la magia de hacerse de un nuevo ámbito consagrado, pero sin conseguirlo aun. Los esfuerzos en este sentido los han realizado aquellos DJ's independientes que fueron creciendo, surgiendo o reapareciendo durante los años oscuros o posteriores. Se trata de muchos de los que formaron parte de aquella generación fundacional de la identidad sociomusical nrg en México, de los primeros escuchas que se apropiaron a su modo de esta música o de viejos ex-DJ's ansiosos de regresar a la escena. Los primeros, convertidos en gente adulta, con un mayor capital social, económico, cultural o político acumulado, que les permite tener una mejor capacidad de decisión para expresar un sentido de pertenencia, han venido realizando intentos por difundir la música y diversificar sus espacios a través de concursos, "fiestas", homenajes o tocaditas en general. Esta es una fuerza considerable a la que se han sumado los DJ's anteriores. Estos esfuerzos están llenos de errores, solidaridades, conflictos y hasta algunos aciertos pero, sobre todo, de perseverancia.

A partir de 1996, hasta el día de hoy, se han venido realizando -de manera cada vez más frecuente- tocaditas realizadas por DJ's u organizadores independientes que se han agrupado informalmente en diferentes círculos, nuevamente divididos entre sí con frecuencia. Algunos de los toquines han llegado a tener cierta continuidad y a tener auditorios numerosos. La dinámica predominante en estas tocaditas es la de contar con varios DJ's invitados. A veces, se cuenta con la sonorización, e incluso la iluminación, de distintos LS. Una que se realizó bajo la dinámica de los DJ's invitados, y contó con el apoyo de la estación de radio Código 100.9, fue la que se efectuó en 1997 en el Salón Los Jardines, en la delegación Iztapalapa. A esta tocada acudieron 3000 personas y fue transmitida, parcialmente, por dicha estación a través de su programa *Máquina*, conducido por José

---

<sup>61</sup> Como ha sido el caso de la Pista F.B.I. en Ciudad Netzahualcóyotl o el Gimnasio Casa Popular de la Magdalena Contreras, entre muchos otros ejemplos.

Anzures<sup>62</sup>. Por cierto, esta tocada presumió de tener una larga duración, pues inició el 26 de febrero a las 18.00 horas y concluyó el 27 de febrero a las 5.00 horas. Más allá de estos éxitos relativos y efímeros, la realidad es que no ha sido posible generar un espacio sociomusical diferente, estable y alternativo al de Mérida 10, pues no se ha dado la necesaria conjunción entre audiencia y continuidad en un lugar que aspire a consagrarse.

La coexistencia entre los DJ's y los LS, y de todos entre sí, no ha estado exenta de competencia y de conflictos. Una serie de presentaciones significativas, en este sentido, fueron los eventos programados en la discoteca Tarara de la Colonia Centro, en la Delegación Cuauhtémoc, a partir de diciembre del 2000 y hasta 2001. En relación con tales tocadas, Patrick Miller bloqueó, o al menos es difícil evitar esta interpretación, el intento que otros DJ's independientes realizaron para re-generar más espacios sociomusicales. Este LS rebajó, o de plano regaló, la entrada en noches en que se tenían previstas las presentaciones, alterando incluso su calendario nrg previamente programado<sup>63</sup>. Esta situación da pie a interpretar que quiso prolongar su monopolio de la audiencia en momentos en que lo que se ha requerido es una diversificación que, muy probablemente, pudiera beneficiarlo hasta a él mismo. En este contexto, los límites físicos y de infraestructura del local de Mérida 10 han sido, en buena medida, los límites cuantitativos y cualitativos de las audiencias nrg en la Ciudad de México. Pese a esta experiencia, los intentos prosiguieron aunque, en esas nuevas ocasiones, Patrick no hizo -ni ha hecho nada- por bloquear o por apoyar a alguien, probablemente porque supondría que no habría afectación alguna de sus intereses si actuaba en cualquiera de los dos sentidos. Esta actitud ha sido interpretada de diversos modos pues, de hecho, la realidad de esta circunstancia es compleja.

El nrg también regresó a las discotecas de la ciudad, aunque de una manera mucho más discreta. En 1996 el DJ Víctor Estrella realizó semanalmente, durante algunos meses, tocadas nrg en la Disco Foga, de la Delegación Iztapalapa, bajo la dinámica de invitar a

---

<sup>62</sup> Testimonio del DJ, participante en el evento, Víctor Estrella. Además, Serrano. "100% High Energy" en *D.J. México*. México, 1997, p. 53. En este programa parece que se llegó a transmitir, ocasionalmente, nrg.

<sup>63</sup> Testimonio propio.



diferentes DJ's a mezclar. Además de éstas y de las aludidas en Tarara, existen otros ejemplos de la vuelta del nrg a estos lugares. Casos relacionados con estaciones de radio, LS y DJ's independientes. En el primer caso, la estación de radio Stereo 100, a raíz del programa *High Energy*, tuvo una noche dedicada exclusivamente a esta música en La Boom (2000), en la Colonia Lomas de Sotelo del Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México, una de las discotecas más importantes de la ciudad. Posteriormente, Valentino hizo una serie de presentaciones nrg en la agradable discoteca Iguana Rana en la Prolongación de División del Norte, en la Delegación Xochimilco (2003). Finalmente, DJ's independientes han realizado algunos otros eventos nrg, como el concurso "Premio al mejor DJ del Sonido Disco de México", organizado por el DJ Charly Valencia en discos notablemente más sencillas, como La Hacienda Mamboo en la Delegación Iztapalapa y Divine en la Colonia Nueva Atzacolco, de la Delegación Gustavo A. Madero (2005)<sup>64</sup>.

Es evidente que, compartiendo el mismo escenario musical, Patrick Miller ha logrado sostener una audiencia constante y, al mismo tiempo, las tocadas de otros DJ's u organizadores van abriendo –con mayor o menor éxito, pero de manera insistente- nuevos espacios en discotecas, salones o lugares improvisados. Además, algunos LS que tocaron exclusivamente nrg, y que fueron muy significativos, han vuelto a hacerlo trayendo, incluso, intérpretes de renombre mundial<sup>65</sup>. Las estaciones de radio han jugado un papel muy modesto en la apertura de espacios sociomusicales, pero los eventos que han realizado han resultado muy exitosos. Estas son las modalidades básicas de la puesta en escena de la escucha musical nrg hoy en la Ciudad de México.

Sin embargo, en cualquiera de estas modalidades de los espacios sociomusicales, las tocadas tienen algunas nuevas características que resultan incidentes en la identidad sociomusical nrg contemporánea.

---

<sup>64</sup> Respecto de las presentaciones en las Disco Foga, el testimonio es del DJ Víctor Estrella. Respecto de las presentaciones en Tarara, La Hacienda Mamboo y Divine, se trata de mi propia asistencia. También es mi testimonio en las de Iguana Rana y La Boom, además de los Documentos 9 y 10 del Anexo 20.

<sup>65</sup> Es el caso de Patrick Miller, quien presentó a Lady D y Trans-X (Canadá) (2000), Eddy Huntington (Inglaterra) (2001), Koto (Holanda) (2003) y Mike Mareen (2004), de Polymarchs, quien presentó a Tapps (Canadá) (2003) y de Winners, quien presentó a Mike Mareen (2004). Véase Anexo 7.

### 3.2.2 Memoria histórica, sentido de pertenencia y grado de compromiso

Como ya he señalado, la concepción de la alteridad ha perdido relevancia en la configuración de la autidad ante el desdibujamiento del espectro sociomusical de los ochenta<sup>66</sup>. Por lo tanto, el proceso de recuperación del sentido de pertenencia y del grado de compromiso ha apelado a una memoria histórica que ha tendido a fortalecerse y, a veces, a mitificarse.

En este sentido, vale mencionar el tipo de objetos materiales que sirven como base de un acervo histórico, la percepción de las audiencias en relación con su propia historia y la situación de la elaboración de una historia como tal.

Los objetos materiales que mejor se constituyen como posibles fuentes históricas son los discos, las propagandas y los videos. Los coleccionistas de estos objetos, particularmente los dos primeros, saben que poseen objetos históricos valiosos que los colocan en un estatuto de reconocimiento social.

Existen grandes colecciones de propagandas que, incluso, llegan a ser presentadas en las tocaditas nrg en una forma “museizada”. En otros casos, los coleccionistas se enorgullecen de sus colecciones y las vinculan con sus experiencias personales, dándole un sentido incluyente y mítico a una memoria que les permite decir “yo estuve allí”. La propaganda, acompañada del testimonio del suceso, se vuelve prueba fehaciente y garantía segura de una vivencia que es mitificada. Particularmente, la generación que se apropió de esta música en los ochenta, recurre al mito de los orígenes para tratar de establecer una jerarquía de superioridad frente a las nuevas audiencias que “no saben” porque “no lo vieron, no lo vivieron”, “desde el principio”. Hay grandes coleccionistas que se encuentran en el anonimato. Otros son más conocidos. En este caso, sólo por citar un par de ejemplos, están Antonio Pacheco Pacheco y José Luis Cornish, quienes han sido reconocidos de

---

<sup>66</sup> Según Gilbert y Pearson, existe un desinterés juvenil contemporáneo por la filiación “subcultural” (contracultural). Gilbert y Pearson. *Op. cit.*, pp. 67-68. Me parece que este desinterés que ellos notan obedece, justamente, al proceso de desdibujamiento de los espectros sociomusicales y a la decepción que produce la falsa identificación de lo auténtico con lo no comercial que propicia que, en apariencia, nada sea auténtico.

diversas formas. Todos los coleccionistas, anónimos o no, poseen un cuidado especial para sus colecciones.

Este celo es el mismo del de los grandes coleccionistas de discos y la función de un “mito de los orígenes” también es similar en su vinculación con las experiencias biográficas, dado que los poseedores “los adquirieron en el momento mismo del lanzamiento” y, además, en las tiendas especializadas de música nrg. Estos fueron espacios, sin lugar a dudas, consagrados para los escuchas<sup>67</sup>. A diferencia de los coleccionistas de propas, existen poseedores de grandes cantidades de discos que le otorgan a este material usos más amplios que el del puro atesoramiento o disfrute personal. Se trata de los propios DJ’s o los sonideros. En este caso, el reconocimiento es menor dado que se presume que se trata de la tenencia de necesarios instrumentos de trabajo. A ellos no se les otorga tanto un reconocimiento en su carácter de coleccionista, aunque puedan serlo también. Por supuesto que existen muchos grandes coleccionistas anónimos y poco conocidos quienes, además, atesoran programas o grabaciones de radio significativos de la década de los ochenta. En contraste, uno de ellos ha adquirido un carácter casi legendario por su historia personal. Se trata del coleccionista Jorge Cervantes, quien tuvo una colección de alrededor de 2000 discos de nrg. Cervantes, además, guardó un acervo de radio en grabaciones registradas y ordenadas de la programación de la sintonía 103.3 Mhz de FM, desde 1982 hasta 1989 (cuando dejó de transmitir nrg)<sup>68</sup>. Jorge murió de leucemia y su legado fue vendido por su padre y adquirido por diferentes DJ’s, coleccionistas y mercaderes. A Cervantes se le ofreció un homenaje póstumo nrg en Ciudad Netzahualcóyotl, en el Estado de México, realizándose una tocada en su memoria en 2002<sup>69</sup>. El DJ Rubén Reynoso me ha señalado que pudo adquirir muchos discos de él, a través de su padre, y la serie completa de las emisiones de radio con el registro ordenado a través de un mercader. Por lo tanto, este DJ se ha convertido en el responsable del legado de dichas emisiones radiofónicas.

---

<sup>67</sup> Véase Anexo 19.

<sup>68</sup> Acercándonos al aspecto anecdótico que siempre poseen estas historias personales, el DJ Rubén Reynoso me ha contado que era tal el celo de Jorge Cervantes para su colección, que alguna ocasión que un tío suyo se atrevió a tomar algunos discos prestados, con el consentimiento del padre de Jorge en ausencia de éste, el coleccionista rompió los discos en cuanto los devolvieron, cosa que además había exigido se hiciera de inmediato. La razón que adujo fue que sus discos solamente él los tocaba y que, por lo tanto, no le quedaría otro recurso más que reponerlos. Reynoso también me dijo que Cervantes era un modesto mesero que trabajaba en el centro de la ciudad y que sus pocos recursos en tiempo y dinero eran invertidos en la compra de los discos y en las grabaciones de los programas de radio.

<sup>69</sup> Véase Documento 13 del Anexo 20.

En el caso de los videos, éstos no han sido material de colección reconocido. Sencillamente porque en la década de los ochenta era difícil conseguir los videos hasta para los LS. Hoy en día, la mayoría de los videos que son puestos a la venta pueden hallarse en la red electrónica. Por lo tanto, no testifican el “aquí y ahora” del coleccionista. Esto no significa que no sean apreciados. Los videos lo son, el recopilarlos no tanto.

El desarrollo tecnológico ha logrado una muchísimo mayor accesibilidad de los videos, lo cual ha permitido que estos puedan proyectarse con más facilidad hoy en las tocaditas de algún LS, o las realizadas por DJ's u organizadores independientes.

Evidentemente, también hay los grandes coleccionistas que lo son, al mismo tiempo, de discos, y/o propagandas, y/o videos y/o lo relacionado.

A partir de estos elementos materiales, pero también desde las propias experiencias personales vinculadas a la música, es que las audiencias han sostenido una suerte de memoria histórica que ha sido utilizada, durante la década de los noventa, para sostener su identidad sociomusical. Si durante la década de los ochenta las audiencias acudieron a los orígenes de su música, en la siguiente, abrevó de su corta historia para reafirmarse a sí misma durante un tiempo de crisis.

Sobre todo, alrededor de 1994, los referentes de identidad de años anteriores que consolidaron de manera rápida y vigorosa un sentido de pertenencia y un grado de compromiso fuertes, pronto se constituyeron en una historia mitificada, como todas las historias que cumplen la función social de reivindicar y cohesionar. Para las audiencias nrg, en los noventa, los LS pioneros y sus tocaditas se convirtieron en “legendarias”. Todos los elementos de identidad, las tocaditas, la imagen y el arreglo personales, los LS, los espacios sociomusicales, los artistas, el tipo de letra utilizada por los LS en sus logotipos, las nuevas formas de difusión a las que dieron vida (propagandas), los dibujantes de propagandas e, incluso, las propias audiencias, terminaron siendo parte de una “tradición” propia, de “un estilo de vida”, que no se terminaba con la juventud. La poderosa carga histórico-simbólica de un objeto se refleja en su pura presencia, cargada de evocación y significado (Imagen 28).



Imagen 28. Propaganda de una tocada nrg en el Palacio de los Deportes en 1982. El logotipo de Polymarchs y el diseño de esta propaganda fueron realizados por Jaime Ruelas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

Por otro lado, se comenzó a utilizar más frecuentemente la especificación “nrg” para los simpatizantes, en lugar de la de “disco”. Esto obedeció a la necesidad de hacer un énfasis específico en una música que se estaba perdiendo y que comenzaba a hacerse desconocida.

De cualquier manera, la *voluntad de ser* pudo constituir, alrededor de 1994, una conciencia y un sentimiento de pertenencia obstinados, resistentes. Esto en un período de franco oscurecimiento musical, de disminución de tocadas, de baja asistencia a las mismas, de muy escasa producción musical y de pérdida de referentes de identidad palpables (la imagen y el arreglo). Puede ser que, precisamente gracias a eso, el nrg atravesó el umbral de la moda y el tiempo efímero. Implícitamente, los que estaban en los pocos espacios nrg que quedaban, sentían un orgullo de pertenecer a una tradición musical rica y variada, legendaria, casi mítica. No eran una pieza de museo. Ellos eran historia viva, testigos y parte de hazañas musicales irrepetibles. Eran, y seguían siendo, los guardianes del “buen gusto”, del “tiempo y estilo”. Incluso, la crisis que sufrió esta música a mediados de los noventa, también suele ser usada para dejar en claro que “ya nada es igual” y, por lo tanto,

ellos, la generación fundacional nrg, ineludiblemente seguirán siendo “los guardianes del principio”, creyendo tener una supuesta superioridad sobre el resto de las audiencias por pura antigüedad.

Este desarrollo de la conciencia que muestra la vinculación de un colectivo y su música no se ha traducido en un conjunto de literatura histórica sobre el tema. Sobre algunas identidades sociomusicales existen análisis abundantes y rigurosos, emanados de la investigación generalmente vinculada a la institucionalidad escolar. Estos análisis e historias escritas, se filtran en la visión de los propios grupos acerca de sí mismos y contribuyen al debate y la re-interpretación de sí y de su historia. Particularmente, sobre el rock y géneros circundantes, existe una literatura amplia, debido a su carácter contracultural, y por ser una historia que puede ser ya considerada de mediana duración, amén de su notorio impacto histórico<sup>70</sup>.

Sobre la música disco comienza a aparecer una historiografía importante, sobre todo estadounidense y, en menor medida, inglesa. Esto acontece en el momento en que las universidades, instituciones educativas, de investigación o difusión de la cultura y los propios participantes comienzan a reconocer a la disco como cultura. Como una parte importante de su cultura. Sin embargo, sobre la disco en México y acerca del nrg no existe tanto material historiográfico. Los prejuicios al respecto son todavía numerosos, tanto como en los EU, pero las investigaciones no.

---

<sup>70</sup> No puedo entrar ahora en la discusión acerca de los criterios que definen las “duraciones”. Éstos están en función de miradas retrospectivas y del acontecer del sujeto histórico. Lo importante, en realidad, es que existe ya un acervo importante sobre temas generales, específicos o relacionados con esta música. Señalo solamente unos cuantos trabajos en relación con el rock y el punk mexicanos: Chimal. *Et.Al. Crines (lecturas de rock)*. México, Penélope, 1984.; De Garay. “La cultura del rock: crisis y juventud” en *Revista A* Vol. VI, No. 16, sep-dic 1985. México, UAM-A.; Gaytán. “Notas sobre el movimiento juvenil en México: institucionalidad y marginalidad” en *Revista A* Vol. VI, No. 16, sep-dic 1985. México, UAM-A.; Gaytán. “El imaginario y la cultura en el DF” en *Topodrilo* No. 14, nov-dic 1990. México, UAM-I.; Gaytán. *Desmodernos: Crónica subpunk de algunos movimientos culturales en la submetrópoli defeña*. Toluca, UAEM, 2001; Gomezjara. *Pandillerismo en el estallido urbano*. México, Fontamara, 1987.; Hernández, Aguilar y De Garay (comps). *Simpatía por el rock*. México, UAM-A, 1993.; Reguillo. *En la calle otra vez (las bandas: identidad urbana y usos de comunicación)*. Guadalajara, ITESO, 1991.; Roura. *Apuntes de rock: Por las calles del mundo*. México, Nuevomar, 1985.; Roura. *Diaria Escritura: De bandas, rolas y medios*. México, Ed. Oriental del Uruguay, 1988.; Roura. “Rock mexicano: la bodega de los entusiasmos intercambiables” en *Comunicación y Cultura* No. 12. México, UAM-X, 1984.; Urteaga. “Rock, violencia y organización” en *Topodrilo* No. 14, nov-dic 1990. México, UAM-I.; Valle. “Kronnos, Proteus y Thanatos. Reflexión y datos sobre un movimiento sociopolítico-musical: el punk hardcore en Aztlán” en Nateras. (coord.) *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México, UAM-I/Porrúa, 2002 y Zermeño. “El regreso del líder” en *Revista Mexicana de Sociología* No. 4 oct-dic. México, UNAM.

La mayoría de la literatura mexicana son testimonios personales. Sin embargo, han existido intentos entusiastas, de los participantes, por darse una historia propia<sup>71</sup>. Tales intentos no poseen, en sentido estricto, un rigor histórico, empero, son una fuente indiscutible de los trazos que constituyen parte de su memoria histórica. Por otro lado, también son constancia de la intención de pertenecer a ella, o de forjarse una. Si en este momento pudiera ser discutible el estatuto de tal memoria, no lo son los intentos por construirla. Es decir, hay que comprender la función social de esta memoria histórica como historia viva, como referente de identidad presente.

Han existido, además, esfuerzos organizados por reflexionarse a sí mismos, aunque sus resultados e impacto hayan sido modestos. Un ejemplo de ello es la mesa redonda organizada por y previa a en en

De tal modo, resulta inevitable apreciar que, en el transcurso de los noventa, y ante el desdibujamiento del espectro de identidades sociomusicales, la memoria histórica ha aumentado su importancia en ofrecer a las nuevas audiencias un sentido de pertenencia y, en fortalecer en las viejas, su grado de compromiso.

### 3.2.3 *Prácticas colectivas viejas y nuevas*

Las prácticas colectivas también han cambiado. Algunas de ellas se han modificado y otras han aparecido.

El arreglo nrg se ha ido perdiendo. La falta de vestuario y accesorios en el mercado, aunado a la pérdida paulatina de la confección propia de las prendas, ha incidido en este proceso de deterioro. La mayoría de los peinados conservan su forma básica, pero se han venido haciendo más discretos. El maquillaje masculino también se ha ido abandonando. Se

---

<sup>71</sup> El único caso de un LS, hasta ahora, que ha buscado insertarse en una historia de carácter general del nrg, más allá de los numerosos testimonios u opiniones personales que circulan en la red electrónica, es el de Patrick Miller. Sin embargo, su “historia” es una transcripción modificada de un artículo escrito en la revista *Streetsound*. No viene al caso realizar una crítica detallada al respecto. Se trata, simplemente, de un intento por plantear una historia general que posee carencias significativas y notorias. Al respecto, véase S/a. “Historia” en *Patrick Miller* [cronología en línea]. Patrick Miller. [Fecha de consulta: 8 de febrero de 2005] <<http://www.patrickmiller.com.mx/modules.php?name=Pagina&file=hinrga>>. Un ejercicio de reflexión mucho más interesante, propio y auténtico, al margen de sus resultados, es el realizado por los “DJ’s Mexico Energy” en la Delegación Azcapotzalco en julio de 2000 (véase Documento 14 del Anexo 20).

ha dado un proceso de des-glamourización en el arreglo que no permite distinguir a las audiencias. Los seguidores se fueron replegando en su imagen nrg: del espacio de la cotidianidad, en los ochenta, al espacio de las tocadas, a inicios de los noventa. Luego del segundo lustro de los noventa, la mayoría de los asistentes no se ocupaba de esa cuestión. En tiempos recientes, se ha visto un tímido resurgimiento al respecto, hasta en las nuevas audiencias y también en cuanto a la confección del vestuario. Inclusive, ha habido algunas modificaciones que comienzan a volverse típicas, como el uso más constante de un tipo de *short* -pegado y corto- o la incorporación de algunos estilos de faldas en el atuendo femenino (Imágenes 29 y 30).



Imagen 29. Vestuario femenino contemporáneo. Fotografía tomada por el autor en una tocada nrg.





Imagen 30. Vestuario femenino contemporáneo y masculino tradicional. Fotografía tomada por el autor.

De todos modos, salvo algunos que nunca perdieron el respeto y la veneración a su imagen en la asistencia a las tocadas, el grueso de las audiencias ha registrado esta pérdida paulatina. La imagen nrg sobrevive en la influencia de los peinados contemporáneos o en aquellos que se siguieron peinando del mismo modo, aunque dejaran el vestido. En sus propios espacios no ha logrado volver a ser plenamente. Esto no quiere decir que una adherencia se mida por el grado del arreglo, el *look* tiene límites muy claros. Simplemente, señalo diferencias que se han dado en torno a una práctica colectiva, la del arreglo personal.

En relación al baile, como práctica colectiva, no puede decirse que ésta se haya cambiado o abandonado. Sin embargo, parece que el cuerpo no responde de la misma manera a los 15 años, o menos, que a los 35 años, o más. En el caso de las audiencias de edades mayores, se evidencia una crisis de la danza que tiende a la agilidad elegante por circunstancias biológicas inevitables. Quizá este sea uno de los motivos por los que actualmente se observa un auge de subgéneros más pausados y cadenciosos del nrg, como el italo disco. No es el caso de todos los bailarines, por supuesto. Existen algunos que conservan sus facultades y nuevos escuchas que han aprendido correctamente los pasos.

Por otra parte, algunas de las audiencias han interiorizado de tal modo el baile en la rueda, que a veces parece que ésta pierde su sentido original. Si nos atenemos a que la rueda es una forma de responder al emplazamiento de tipo masivo o un reconocimiento a la calidad del baile que allí se desarrolla, y que su generación espontánea sería el mejor reconocimiento a lo segundo; hay que señalar que, en ocasiones, algunos bailarines tienden a formarla sin que exista una audiencia numerosa. Muchas veces la calidad del baile tampoco responde a las expectativas. Algunos bailarines o bailarinas simplemente están allí porque sus amigos son los que la han formado. Esta tendencia corresponde a una fuerte interiorización de un mecanismo que tuvo una clara utilidad y que, a veces, muestra cierta persistencia aunque ya no cumpla ninguna función social para el baile en sí, en cambio, su papel se traslada a ser un eslabón de una ritualidad reafirmativa.

Finalmente, la práctica de coleccionar propagandas pasó el mismo proceso de deterioro y resurgimiento que la música. Muchos seguidores tiraron o regalaron sus colecciones en la época de crisis, porque diversos motivos les hacían suponer que no tenía sentido conservarlas. Sin embargo, las grandes colecciones particulares que se han exhibido en algunas tocadás y el resurgimiento de la música han revalorado la adquisición de ellas, también para los nuevos seguidores de esta música.

### *3.3 Viejos y nuevos medios de difusión*

Las formas de difusión del nrg muestran una relativa persistencia en sus formas tradicionales, pero también una promisoriedad importante basada en un uso creativo que se sacude la tutela de los medios masivos de comunicación.

En el caso de estos últimos, hay que señalar que la difusión del nrg a través de revistas y televisión continuó siendo mínima. El canal 34 del Estado de México ha asistido a algunas tocadás importantes y las ha filmado, como la realizada por Polymarchs y D'Flirts en 2003, con la asistencia del grupo canadiense Tapps en Casa Popular de la delegación Magdalena Contreras. Sin que yo sepa que las haya transmitido, dado que el

video pude conseguirlo de manera particular, probablemente formen parte de su acervo visual.

Por otro lado, en algunas revistas de DJ's o LS, como *DJ Concept*, *D.J. México* o *La Revista Noche Caliente*, han aparecido un par de artículos brevísimos del nrg en México, algunas entrevistas o las crónicas de algunas tocaditas notables y recientes. La corta pero importante experiencia de *Sonidos*, no ha tratado de ser repetida.

En relación a los medios de difusión musical más importantes para el nrg, como la radio o las propagandas, hay que señalar lo siguiente. Como ya señalé, las propagandas han resurgido como forma fundamental de anunciar los eventos.

Acerca de la radio, el panorama es pobre en comparación con los años dorados pero, dadas las circunstancias, resulta regular. El primer programa, luego del período oscuro, fue el de *High Energy*, el cual tuvo lugar entre 1998 y 2001 en Stereo 100. Para las audiencias, su desaparición hizo augurar pésimas perspectivas acerca del futuro del nrg en la radio de la Ciudad de México y en general<sup>72</sup>. Afortunadamente para ellas, estos augurios no se cumplieron. *Estelares de Polymarchs*, ha sido transmitido en su segunda época por Mix 106, y es hoy el único programa de difusión musical nrg en un medio masivo de comunicación<sup>73</sup>. Además, esta estación, junto con Radio Universal, ha incluido a este género musical dentro de su programación habitual.

Por otro lado, se han dado nuevas expresiones de un grado de compromiso significativo con esta música. Una de ellas es la proliferación de páginas electrónicas mexicanas que se refieren al proceso de apropiación musical nrg en la Ciudad de México, tales como *Charlie D.J. High Energy Virtual Radio*, *Daddy Mix*, *Hi-Nrg México* o *High Energy in Mexico*. Estas páginas tienen una particular relevancia porque han sido realizadas o sostenidas por seguidores del género, sin vínculos significativos con LS o industrias

---

<sup>72</sup> En conversaciones con su productor, el DJ Arnulfo Valles, me ha hecho saber que la salida del programa no obedeció a falta de *rating*. Al contrario, su *rating* era sorprendente, pues era el del doble del tradicional programa *Back to Disco*, de música disco. Los motivos fueron otros. Por supuesto que muchos simpatizantes pudieron temer y pensar que se trató justamente por la falta de auditorio, pero no fue así.

<sup>73</sup> Véase Anexo 10.

culturales. También existe la página del LS Patrick Miller y algunas que se refieren al ambiente sonidero en general, lo cual incluye al nrg, como *Nezayork* o *Rincón Sonidero*<sup>74</sup>.

La red electrónica, además, ha jugado un creciente papel en las transmisiones de música por la radio virtual. Tales realizaciones también han sido hechas por simpatizantes con nexos débiles o nulos con industrias culturales. Dicho papel, empero, ha tenido más un carácter promisorio que efectivo hasta el día de hoy. Se trata de un medio novedoso que no ha mostrado todavía todo su potencial. Una página pionera en este sentido es la de *Charlie D.J. High Energy Virtual Radio*, la cual trató de erigirse en un medio de transmisión constante de música nrg, pero ha pasado dificultades técnicas. Actualmente, hay una proliferación de programas de radio en la red electrónica. Se puede mencionar a *EURO-ITALO-MIX radio*, *Nrg* o *Tu espacio*. Por cierto, los dos últimos se desprendieron del desaparecido *EuroWeekend*, el cual había iniciado en mayo de 2005. En general, la expansión de estos programas ha resultado tan prometedora como inestable, aunque probablemente algunos de ellos podrán consolidarse en un futuro cercano.

Las audiencias, por sí mismas en su papel de consumidores, organizadores, coleccionistas, creadores, bailarines o asistentes, han logrado establecer una plataforma de proyección mejor para su propia música. Sin lugar a dudas, por ejemplo, el año 2004 ha sido mucho mejor que 1994 en términos de espacios sociomusicales, sostener a la música viva, desarrollar audiencias y mantenerse como identidad sociomusical; empero, difícilmente será o volverá a ser tan bueno como 1984, por nombrar alguno. De cualquier manera, la superación de la crisis ha tenido un significado especial para estas audiencias que, difícilmente, dejarán ya de serlo.

---

<sup>74</sup> La referencia completa de éstas y cualquier otra página referida a la difusión del género, en las Páginas Electrónicas Sugeridas dentro de las Fuentes Utilizadas y/o Referidas.

## 4. El futuro del high energy como música e identidad sociomusical

### 4.1 El futuro del high energy como música

El futuro, como horizonte del tiempo, en buena medida no es más que el hacerse presente del despliegue de lo inicial. Para poder saber acerca del futuro hay que explicar al presente en su historicidad plena. Por lo tanto, hay que hablar acerca del presente de esta música y de sus audiencias conforme al desenvolvimiento de su desarrollo inicial.

El nrg sigue siendo escuchado y bailado. Hacia el futuro, lo importante es la existencia de una especie de “democratización” de los procesos de composición musical a través de métodos analógicos. Siendo esta una realidad presente, muestra su real promisoriedad en el futuro. En tanto género musical, el nrg ha prevalecido en sus procesos de ejecución y escucha. En un sentido compositivo, también ha estado oculto en algunas músicas contemporáneas, como ya señalé. Más allá de este ocultamiento, es un hecho, al nrg y a sus escuchas les caería bien el reinicio abierto y explícito de los procesos de composición de esta música para lograr un auge renovado.

El futuro del nrg pasa por aprovechar la puesta en entredicho, a manos del DJ, de la composición y la ejecución musical. Es decir, se trata de utilizar imaginativamente el enorme volumen de producción de esta música y la música nrg que ha sido vendida con otros membretes. Pero, sobre todo, de *generar una producción musical nueva* a partir de las nuevas tecnologías analógicas y electrónicas que así lo permiten. Los DJ's mexicanos están en perfectas condiciones de concretar estas necesidades, con o sin participación de las industrias discográficas<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> El DJ mexicano Arturo Navarro Luna (DJ Arturo Scan) me ha mostrado una pieza musical creada por él mismo (“Coming for your love”). Existen otros compositores-DJ's de nrg. En realidad, el derecho de autoría es suficiente para los compositores-DJ's y la participación de las empresas puede ser importante, pero no definitiva en este proceso, ni siquiera para su difusión.

#### *4.2 El futuro del high energy como identidad sociomusical: necesidad de diversificar espacios sociomusicales, importancia de las nuevas audiencias e imaginación para la difusión musical*

Por otro lado, en el terreno de la escucha musical, se requiere vigorizar todos los elementos que aquí he mencionado como constitutivos de una identidad sociomusical, incluida la imperiosa necesidad de diversificar los espacios sociomusicales del nrg en la Ciudad de México. También, como se ha venido dando hasta cierto punto, una readecuación en las formas de expresar esta adherencia. Evidentemente, este proceso pasa por la clara necesidad de fortalecer el grado de compromiso de sus viejas audiencias y generar un sentido de pertenencia a nuevas escuchas.

No es posible apelar a un crecimiento numérico de las audiencias y concentrarlas todas en un único espacio que se abre quincenalmente. Es claro que la base de Patrick Miller tiene algunas limitaciones que se han ido mostrando. A pesar de que es posible aumentar la frecuencia de las tocaditas exclusivas de nrg en este sitio, si el proceso de recuperación deviene en uno fuerte de crecimiento y expansión, la diversidad geográfica resultaría esencial para sostener este nuevo ciclo. Una amplia espacialidad sociomusical proporcionaría una base de apoyo indispensable para lograr, nuevamente, una heterogeneidad socioeconómica más visible entre los escuchas.

La diversificación de la geografía sociomusical deviene como un pendiente imperioso que, contradictoriamente, tiende a poseer la problemática del emplazamiento masivo. Optar por generar un ambiente selecto en discotecas, sostenido económicamente por el consumo de bebidas alcohólicas posee sus propios límites. Sin embargo, parece que la perseverancia y la insistencia por parte de DJ's y audiencias es una de sus características básicas, lo que permite pensar en una persistencia que puede ser fructífera a largo plazo, si se logra una consagración lenta y trabajada de nuevos espacios sociomusicales, sean de carácter más o menos glamoroso.

Pese a la persistencia de fisuras entre el gremio de los DJ's nrg, la insistencia desde diferentes frentes por hacer re-surgir esta música tiene resultados notorios. Los años de

crisis han quedado, aparentemente, atrás. Entonces, la socialización musical de generaciones más lejanas se convierte en la tarea fundamental inmediata.

En relación con las nuevas audiencias se puede señalar lo siguiente. A inicios de los noventa, y hasta hoy, las casas de los LS fueron más minuciosamente reguladas por las autoridades. Los adolescentes de los años ochenta se habían convertido en hombres y, algunos de ellos, eran buenos consumidores de bebidas alcohólicas. En algunas casas o eventos, entonces, no se desaprovechó la oportunidad de hacer un buen negocio y se inició la venta de bebidas alcohólicas. Una consecuencia de esta venta y su consecuente regulación legal, fue que se prohibió el acceso a los nuevos adolescentes a algunos eventos y casas nrg<sup>76</sup>. Con ello se impidió, hasta cierto punto, la expansión de la audiencia nrg a nuevas generaciones. Esto no tendría importancia si no fuera porque ya el nrg había sufrido un declive cuantitativo importante en el espacio público musical. De tal modo, no ha sido fácil que un adolescente conozca esta música a partir de estos años. Todavía más difícil ha resultado generar un sentido de pertenencia a un espacio que, por lo general, se niega a recibirlo<sup>77</sup>. Con todo, esto no ha sido impedimento para lograr adherencias importantes.

Hay que señalar que ya había escuchas jóvenes, sobre todo adolescentes, que “descubrieron” al nrg a fines de los ochenta o inicios de los noventa a través de los LS, por mera casualidad o a través de sus amigos o familiares mayores. Sin embargo, este proceso de socialización pareció detenerse en virtud de la carencia de modos para la difusión de esta música. De hecho, el proceso de reclutamiento de los nuevos escuchas se vio interrumpido de forma abrupta por la carencia de espacios sociomusicales y medios de divulgación. Hacia mediados de los noventa parecía que continuar este proceso ya era imposible y estaba concluido. Esta era una mera apariencia. La socialización continuó, aunque debilitada, y no se dirigió a personas a quienes se les llevaban entre 5 y 10 años de edad. Durante los años

---

<sup>76</sup> Otra consecuencia fue la desagradable aparición de escenas de alcoholismo en tocadás nrg realizadas por organizadores independientes.

<sup>77</sup> Por supuesto que existen excepciones, pero no son suficientes. En algunos toquines se permite el ingreso a menores de edad. En otras ocasiones, los propios LS realizan eventos en los que la regulación jurídica le permite el ingreso. Es el caso de Patrick Miller en las tocadás “Miller Kids”. En estas tocadás han existido intentos, organizados por el propio LS, de enseñar a los menores que asisten a bailar esta música. Es el único espacio que existe, propiamente, con este sentido de socialización. Empero, son tan poco frecuentes los eventos “Miller Kids” que, a todas luces, no bastan para una difusión amplia y suficiente. Véase el Documento 3 del Anexo 20.

de crisis y posteriores fueron, sobre todo, las propias audiencias de la generación fundacional, pero no exclusivamente, las que a través de sus relaciones sociales mostraron esta música y su forma de baile a personas a quienes ya prácticamente les doblaban la edad o que, incluso, eran o podían ser sus hijos. Se puede afirmar que ha sido, básicamente, a través de la primera generación de escuchas nrg, que se prosiguió la difusión musical a jóvenes y adolescentes, incluso a niños. Pero es claro que tener 12 años y ser simpatizante del nrg no ha sido lo mismo en los ochenta, que a partir del segundo lustro de los noventa.

El proceso de socialización de las nuevas audiencias ha sido ininterrumpido, pero no tan exitoso al tener la competencia de los poderosos medios de comunicación que ofertan moda y producen la necesidad de lo “nuevo”. En este sentido, el fortalecimiento de los elementos tales como la imagen, los diseños de propagandas, el baile y la música (imaginación en el uso del nrg oculto, en el manejo de la producción total conocida, de las mezclas realizadas y de nueva música creada), es fundamental para conseguir una seducción exitosa.

Uno de los elementos primordiales para pasar de una fase de recuperación musical a una de crecimiento sostenido consiste en poseer eficaces mecanismos de difusión. Nuestro presente ofrece una nueva gama de posibilidades con recursos casi ilimitados.

La red electrónica se ofrece como uno de particular relevancia. Específicamente, porque la dependencia de los creadores y actores principales de la música, para con los oligopolios de las industrias artísticas, es casi inexistente. La accesibilidad de la música y la información, a través de la red electrónica, muestra a las industrias discográficas como cada vez más superfluas e innecesarias socialmente. El fin de las industrias discográficas no significa el fin de la música, aunque así lo quieran hacer creer. De cualquier manera, los escuchas nrg saben bien de no contar con tales recursos.

¿Seguirán este mismo proceso de desplazamiento las radiodifusoras comerciales frente al nuevo auge de las radios virtuales alternativas?. Al menos, es fácil prever, llevaran una coexistencia más equilibrada que en el presente. La aparición de este género musical en espacios mexicanos de radio virtual, hace augurar cosas buenas al respecto. De su éxito también depende la inclusión del nrg en la radio comercial por ondas hertzianas.

Por otro lado, las páginas electrónicas tienen la virtud de sustituir una de las funciones principales que eran exclusivas de los espacios sociomusicales, la de constituirse como un



lugar de intercambio de información y socialización entre pares. Si los años de crisis en México se hubieran pasado en un contexto de auge de intercambio informativo por este medio, seguramente la reorganización general y el éxito de las pequeñas “fiestas”, en puntos aislados de la ciudad hubiera sido diferente, como lo hubiera sido el desánimo de sus seguidores. Fue otro el contexto mexicano que acogió a esta crisis, uno de desequilibrios económicos y pauperización, en donde el acceso a las nuevas tecnologías resultaba muy limitado.

Musicalmente, el nrg siempre se asumió como el futuro musical en el presente. Parece que llegó el momento de hacer del presente una salvaguarda del futuro. Esto será posible de lograr en la medida en la que los referentes fundacionales asuman su liderazgo histórico y se conviertan en motores de una prosperidad compartida y general, beneficiosa para todos, pues los propios DJ's independientes han mostrado ciertos límites, al margen de sus capacidades, que tampoco pueden sortear de manera dividida. De hecho, un ejemplo de este tipo de solidaridad se encuentra en el apoyo que Winners dio al concurso “Premio al mejor DJ de Sonido Disco de México” para su Gran Final<sup>78</sup>.

O quizá sea tiempo para que surjan otras figuras, con recursos e imaginación, que quieran hacer su propia historia: *nuevas composiciones musicales nrg pueden ser, perfectamente, la base para una diversificación musical que conduzca a un auge renovado.*

Por lo pronto, la historia continúa y quienes gustan de esta música siguen, en mayor o menor medida, dibujando, organizando, escribiendo, componiendo, diseñando, mezclando, coleccionando, conectando y desconectando, dialogando, grabando, vendiendo, comprando, confeccionando, intercambiando, escuchando, divirtiéndose, arreglándose, imaginando, bailando y sabiéndose guardianes de sí mismos y protagonistas de un escenario sin estrellas ni espectáculo, de una parte fundamental en su vida: su música. Al final, todos son simpatizantes, todos forman parte de una misma historia y nadie mejor que ellos sabe de la importancia de atreverse a ser, de re-significar lo dado.

---

<sup>78</sup> Véase Documento 11 del Anexo 20.

En la re-significación de lo dado es como se dio un proceso de apropiación específico que contribuyó a enriquecer, y no a empobrecer, un acervo musical vigente. En esta re-inención de la existencia se hicieron patentes todos los procesos estructurales que definen nuestra época pero, además, se hizo presente la posibilidad de mostrar que dichos procesos no son una loza insoportable, un alud ineludible, sino un cúmulo de condiciones que pueden ser siempre modificadas. De hecho, nos guste o no, así ocurre con los resultados históricos al cierre de un proceso. La historia entonces no se predice y adivina, se vive y se hace.

## Conclusiones

Como se ha podido apreciar, la tesis principal que afirma que la preferencia musical puede constituir aquel tipo de identidad colectiva que definí como identidad sociomusical, y que el nrg lo ha podido hacer, con particular importancia en la Ciudad de México, se cumple. Esto, en la medida en que se ha podido responder porqué la gente sigue asistiendo a escuchar esta música después de más de veinticinco años.

El análisis sobre las condiciones y las maneras por las cuales es posible edificar una comunidad de gusto, con diversas e intrincadas implicaciones sociales, en el embrollado contexto de la Ciudad de México, me ha llevado a tratar de mostrar de qué manera estos elementos se van coaligando y cuál es su significado macro y microsocioal. Es necesario desglosar, de manera ordenada, este cúmulo de factores para una síntesis adecuada.

En primer lugar, la posibilidad de que a través de la música pueda establecerse una forma de identidad, atraviesa por el marco histórico que desliga de ciertos vínculos de carácter comunitario. Además, por un contexto que, a pesar de ofrecer ciertos sustitutos de identidad bajo la forma de grandes sujetos históricos, obliga de manera inextricable a tomar decisión por el proceso de autoconstrucción de identidad, por los tipos de colectivo a los cuales ingresar y por los modos de adherencia que uno quiere poseer. Es un contexto que obliga a elegir lo que se ha de querer.

Pero también es un contexto que, al margen del grado de libertad en las decisiones de los individuos, coloca a éstos en una situación más susceptible de ser interpelada por nuevos discursos sociales emanados de ámbitos como la música.

La formación social de un gusto, que sirve de fundamento a una identidad sociomusical, se genera en la tensión que se da entre los extremos de la soberanía del individuo y la determinación de lo social. De tal modo, resulta de carácter originario en la historia de la segunda mitad de siglo XX, la aparición de estas formas de identidad colectiva.

No pudieron surgir antes, pero tampoco después. En este sentido, la propia evolución que estrecha la relación entre ciencia y arte ha devenido determinante como parte del marco histórico que vio nacer a las identidades sociomusicales. La posibilidad de alterar artificialmente el volumen de la música, así como de grabarla y reproducirla, el desarrollo

de los medios de comunicación y transporte, así como la aparición del turismo, fueron expresiones de un proceso de laicización social, con nuevas formas de pensamiento e intercambio cultural que modificó sustancialmente las formas de composición, ejecución y escucha musicales. El desarrollo técnico incidió en las más íntimas estructuras musicales y se hizo posible el advenimiento de un cambio tan silencioso como fundamental en las maneras de relacionarse con los objetos socioculturales.

La música perdió arraigo territorial y se agudizó un intercambio artístico, influido por poderosas industrias culturales, que atenuó notablemente las barreras conceptuales entre música comercial, popular, culta, occidental y no occidental.

El desarrollo técnico se materializó en la consolidación de una cultura audiovisual mediante novedosos aparatos que saturaban nuestros sentidos principales, haciendo del espectáculo el requisito-envoltorio en el que debían ser presentadas variadas actividades humanas. Los imaginarios sociales que se generaron con este despliegue de la técnica incorporaron la idea de un alto grado tecnológico -siempre creciente-, junto con la del *glamour*, lo novedoso y lo próspero, a la noción moderna de “progreso”. Esto se tradujo en diversas expresiones sociales, como las propias músicas disco y nrg, que reforzaron, a su vez, la añadidura de estos elementos al, supuestamente, deseable progreso.

Se tiene entonces un cambio macro-estructural, tanto en las relaciones sociales, en el desarrollo técnico, en el estrechamiento entre el arte y la ciencia, así como en los sentidos de escucha musical. Pero esta metamorfosis, que surge en Occidente y se manifiesta con más claridad en las ciudades más grandes y en las de los países más ricos, no aconteció de una manera uniforme.

Las características regionales imprimieron un sello propio a los procesos que se desencadenaron con el arribo y la crisis de la época moderna.

Estos rasgos permiten pensar en la importancia de la agencia frente a los grandes procesos históricos. De hecho, en buena medida, la región latinoamericana se ha definido por sus modos de apropiación de la cultura del mundo. La imposible unidireccionalidad que pretende ser impuesta desde los grandes capitales que lucran con el arte tiene un correlato necesario en una forma de recibir, de hacer uno suyo su realidad. Dado que no es posible definir todas las partes de la realidad que se impone, al menos es posible verlas y vivirlas de

una manera propia. Cuando esto ocurre, entonces se asiste a presenciar el florecimiento de lo característico de quien se apropia.

La apertura atendida tuvo lugar en la Ciudad de México con una nitidez mayor a la de otras latitudes latinoamericanas. Esta apertura es la relación entre esta ciudad y el nrg, extrañamente, poco estudiada. En este sentido, la investigación mostró más de una historia y una investigación por hacerse en cada uno de los aspectos que se involucran en tal relación:

- 1) La de los propios LS, tanto en su desarrollo histórico como en sus estructuras de funcionamiento interno específico.
- 2) La de los DJ's, propietarios, organizadores y audiencias, tanto en el análisis histórico de su formación como tales, como en sus orígenes socioeconómicos y de instrucción escolar.
- 3) La de la relación entre las industrias culturales, como la radio o la industria discográfica y los LS.
- 4) La de la evolución histórica de las formas de competencia entre los DJ's y los LS, todos entre sí, y sus implicaciones.
- 5) La de la tecnología audiovisual de las discotecas y los LS.
- 6) La de la relación específica entre discotecas y LS.
- 7) La de los dibujantes y las formas de expresión gráfica involucrada en las propagandas.
- 8) La de los espacios sociomusicales de las músicas disco y nrg en México y Latinoamérica.
- 9) La de la construcción y evolución de la imagen y el arreglo.
- 10) La de las agrupaciones internas de la audiencia como las bandas o los ballets.
- 11) La de la estética del baile.
- 12) La del propio género musical y otros géneros circundantes.
- 13) La de la forma de recepción y su evolución en otras ciudades en el país, Latinoamérica y el mundo.
- 14) La construcción de geografías sociomusicales que involucren a todas las identidades sociomusicales y señalen su evolución histórica a partir de su formación en núcleos urbanos, etc.

Parte de todos estos requerimientos han sido tratados en esta tesis, pero la amplitud de los temas y la ausencia de estudios, no permite más que hacer un llamado de atención a este respecto para que sean analizados de manera específica.

El estudio de la relación entre el nrg y la Ciudad de México buscó atender el modo en el que los grandes procesos, las macro-estructuras, se hacen patente en la inmediatez de una realidad susceptible de ser re-significada. Es cierto, también deben darse condiciones históricas para hacer esto posible pero, al menos en el caso mexicano, la recepción de esta música no se tradujo en una afectación negativa de nuestro acervo artístico, no se constituyó en un empobrecimiento, sino en un enriquecimiento musical.

Las implicaciones de nuestra forma de recibir y dar nuevos significados terminaron siendo pieza importante en la vida de muchas personas, al construir sistemas de adherencia que otorgaron sentido de pertenencia colectivo a las audiencias de esta música.

Esto fue posible gracias al contexto que otorgó la emergencia de una esfera “juvenil” en la segunda mitad de siglo XX. La juventud no es un requisito necesario ni suficiente para constituir una identidad sociomusical. Su importancia estriba, más bien, en que toda identidad sociomusical posee una generación fundacional. Es decir, aquella primera generación adolescente que en su modo de recibir puede o no derivar, de acuerdo a las variables de su comportamiento colectivo, en una identidad de este tipo, en moda o en otra cosa. El surgimiento de una generación así, está directamente condicionado al marco provisto por el surgimiento de la esfera juvenil a partir de la década de los cincuenta.

Esta generación fundacional se convierte en un eje de referencia y constitución de la identidad sociomusical. Vista como generación, los vínculos más poderosos no están constituidos por su posición en una estructura de clase, sino por las vivencias socioculturales compartidas en un momento histórico dado.

Empero, la generación fundacional es un motor que, una vez arrancado, no puede conducir por sí sólo la marcha. Si el gusto musical no trasciende el cerrojo generacional, no se está en presencia de una identidad sociomusical.

Visto de este modo, la identidad sociomusical es una comunidad de gusto que no se agota en la clase social, ni en la generación fundacional, ni en la cronología biológica de sus participantes. En términos teóricos, ello implica el cuestionamiento de una serie de perspectivas y categorías explicativas tradicionalmente usadas para dar cuenta de las

audiencias musicales. Pero además, en términos históricos, implica la socialización de nuevos adherentes de manera constante, a través de un discurso musical –y el entorno que se crea en su derredor- con capacidad interpelativa suficiente para sostenerse por un tiempo no limitado a sus primeros escuchas.

A pesar de que entre las audiencias nrg se da una cierta jerarquización inevitable basada en diferentes elementos, incluido el criterio de antigüedad, la incorporación de nuevos escuchas no implica la constitución de una permanencia ritual inamovible a la cual llegan ciertos iniciados con una notable subordinación jerárquica frente a los más viejos. De hecho, la asociación de una idea casi trascendente del ritual con la de una supuesta fijeza de la tradición, ha sido tan fuertemente arraigada, que se nos olvida lo flexible que ha sido la propia tradición y se nos vuelven invisibles las tradiciones que produce la modernidad. La tradición como concepto, conviene recordar, es plenamente moderna. Pero, más allá de la originalidad del cuño terminológico, tampoco se puede olvidar que la modernidad es, en cierta medida, un festival de creación de tradiciones.

Al espectáculo que se asiste en una tocada de nrg, más que a su forma de emplazamiento audiovisual, es decir, a una tormenta de luces multicolores, destellos brillantes y sonidos electrónicos, es a la construcción de una tradición sobre la base de una apropiación voluntaria.

Y se trata de una tradición, como todas, que cambia. Por cierto, esto es posible porque al mismo tiempo que el individuo requiere portar signos distintivos de su pertenencia al colectivo, quiere reafirmar su personalidad a través de su estilo propio en el desarrollo de las prácticas como el baile o el arreglo.

En esta medida, es posible percatarse que el contexto histórico específico sirve de gozne entre los procesos mundiales y las realidades próximas. Este ejercicio nos lleva a la reflexión acerca de lo que es lo próximo. En este sentido, el nrg muestra que la proximidad se ha desterritorializado más, sólo hasta cierto punto, pues, estando inmersos en una producción musical mundial, las maneras de vivir esta música obedecieron, indudablemente, a los propios contextos nacional y regionales.

En el análisis de la música disco, como antecedente musical inmediato del nrg, su origen geográfico me trasladó a los EU. Sin embargo, en realidad, se trata de una música

que expresa ya de manera clara la cuestión de los intercambios culturales ya señalados. En términos de baile, de audiencias y de personas ligadas a los procesos de composición y ejecución, tanto intérpretes como DJ's, no sería posible hablar de ella sin reconocer sus orígenes en la minoría homosexual de EU. En todos estos temas y, además, en la propia estructura musical, también fueron determinantes las minorías negras y latinas de este país.

La recepción de esta música en el mundo generó una cierta descentralización en su producción musical. Hubo importantes productores de música fuera de los EU, como Brasil. Más adelante, la forma de apropiación europea resultaría fundamental en la transición hacia el nrg.

La festividad de la música disco en EU proveniente de los negros y los latinos, con claras raíces culturales en África y Latinoamérica, y la de los homosexuales, con un claro ánimo de desjerarquizar los papeles socialmente establecidos, fue expropiada, reordenada y exportada por las industrias culturales, sobre todo de EU, bajo ciertos estereotipos falsos. En EU, a pesar de cierta convivencia inter-racial e inter-clasista en algunas discotecas importantes, otras lujosas se destinaron a los sectores blancos adinerados, constituyéndose como una alternativa a los clubes de las minorías sexuales y raciales de este país. Había que divertirse como ellos, pero no con ellos.

La música disco no logró consolidarse en la Ciudad de México como una identidad sociomusical. Esta situación tuvo que ver con la dinámica interna de la sociedad mexicana y con sus propias formas de recepción musical de acuerdo a un contexto histórico específico. La expropiación del rock, por parte de los sectores populares, sobre todo de los suburbios urbanos, estigmatizó a esta música como propia de "las clases bajas". Si en sus inicios el rock llegó a México, en los años cincuenta, como una moda relativamente ofensiva, posteriormente se formó una percepción social de que se trataba de una música más bien peligrosa, sobre todo a partir de fines de los sesenta. De tal modo, la irrupción de la música disco y su exportación a través de las industrias culturales estadounidenses bajo la forma de "moda", coincidió con la necesidad de los sectores medios y favorecidos mexicanos, en la década de los setenta, de poseer un distintivo de clase en el ámbito propio de la "diversión" ante el agotamiento del rock, en términos musicales, y la apropiación que habían hecho de él los sectores populares urbanos, básicamente de la Ciudad de México, en términos sociales.



Aunque la música disco contó con seguidores en todos los sectores sociales mexicanos de diferentes edades, gracias a la música y al baile en sí mismos, las discotecas se encargaron de vigilar acuciosamente la regulación del ingreso a los espacios naturales de ejecución de esta música. La glamourización de estos espacios, que en México además se tradujo en una discriminación racial, permitió que la música disco se convirtiera en un cierto accesorio de clase.

Los intentos por trascender de una manera notable la brecha social, se realizó a través de una vieja forma de emplazamiento musical de esta ciudad y de Latinoamérica en general. Los llamados “Sonidos” de la Ciudad de México, que tenían su correlato caribeño en los *Sound Systems* jamaquinos, fueron los mecanismos a emular por aquellos que no podían asistir de manera reiterada a una discoteca. Estos “Sonidos” de la Ciudad de México, que tocaban música tropical desde la década de los cuarenta, fueron emulados por los seguidores de la disco. Se convirtieron en “Luz y Sonido”, al contar con una modesta iluminación, y tuvieron un auge relativo frente a la avalancha sonidera de los años ochenta.

Sin haber podido consolidar una identidad sociomusical, la música disco transitó hacia el nrg en la década de los ochenta. En cierta medida, la música disco que se sigue tocando por un DJ ante los ojos de las audiencias, ha podido subsistir en las propias tocadas nrg. En este sentido, los simpatizantes de este género han reconocido estos antecedentes musicales al auto-denominarse, en la década de los ochenta, como “discos”.

La serie de elementos que fui desglosando como parte de las características de la formación y consolidación de la identidad sociomusical nrg pueden resumirse del siguiente modo.

El nrg, como nueva música y base de cualquier posible identidad colectiva, tuvo un volumen de producción inmenso y de carácter probablemente más descentralizado que su antecesor musical. Aunque hubo alguna producción venezolana, México se convirtió en el mayor productor de esta música en Latinoamérica y tuvo un papel importante como consumidor mundial. Además, hubo un cierto reconocimiento al trabajo de sus DJ's. Por otro lado, el afianzamiento de los LS nrg, hizo única esta forma de emplazamiento en términos cualitativos y cuantitativos en el mundo.

Esta consolidación permitió que los LS pudieran presentar en conciertos masivos a figuras internacionales del nrg, haciendo de México un lugar importante en este sentido. Por otra parte, ellos mismos pudieron realizar sus mezclas y controlar sus canales de distribución sin depender de ninguna industria musical.

El nrg, durante los noventa y hasta hoy, ha atravesado un proceso de declive en su producción musical y un ocultamiento generado, básicamente, por las industrias culturales.

La irrupción del rock pop, sobre todo en español, luego del primer lustro de los ochenta, inició un proceso de competencia frente al nrg. La heterogeneidad social de las audiencias de nrg fue utilizada como recurso para poder atraer a nuevos escuchas, particularmente de los sectores medios y altos, mediante una nueva oferta de distinción de clase. Las discotecas cedieron su lugar al rock pop, lo que estigmatizó un tanto al nrg como propio de las “clases bajas”.

Musicalmente hablando, también surgieron músicas nuevas compuestas a través de métodos analógicos y electrónicos en los noventa. Algunas de estas músicas poseen un sentido de escucha diferente al nrg. El panorama musical de esta década se caracterizó por las fusiones musicales entre géneros musicales distintos y opuestos que han generado nuevas tendencias musicales. No tantas como las industrias culturales desearían. De hecho, hubo nuevas producciones, que en términos de estructura musical siguen siendo nrg, que fueron llamados de otros modos para poder ser ofertadas con mayor facilidad como “novedad”.

Los DJ's mexicanos han preferido tocar temas consagrados y no se han atrevido a realizar ensayos con estas nuevas músicas que poseen los elementos estructurales de la música que los llevó a la fama, a pesar de que muchos de ellos, así como simpatizantes y propietarios de LS, reconocen esta situación. Este es un contraste frente a tiempos anteriores, en donde los LS tenían un mayor peso frente a las industrias culturales.

En términos generales, sin embargo, la cuestión de la composición musical puede ser promisoria en virtud de que los elementos tecnológicos para realizarla son mucho más accesibles. Aunado esto a la imaginación y talento demostrado por los DJ's mexicanos, parece ser cosa de tiempo aguardar nuevas composiciones musicales, con o sin mediación, de las industrias culturales.

Los LS nrg tuvieron una relevancia mucho mayor que los de música disco. Además de ser más numerosos, tuvieron mayores recursos técnicos audiovisuales, incluso que las propias discotecas del momento. También tuvieron costos más bajos de acceso, a tal punto, que no permitieron que esta música fuera tocada mayoritariamente en las discotecas. Por otro lado, su manera de presentarse se basó en aquellos imaginarios que se fueron cimentando desde la década de los setenta que apelaban a un progreso glamoroso, próspero y tecnologizado. Ellos ofrecían tiempos festivos en donde los participantes, al margen de su situación socioeconómica, podían acceder a la vivencia de este tipo de espectáculo moderno y hacerlo suyo.

Los LS construyeron espacios sociomusicales por todas partes. Esta diversidad pudo romper la brecha de clase y construir una audiencia heterogénea socialmente. En mayor o menor medida, no hubo región en el país en donde no fuera conocida esta música. Con especial énfasis, los LS capitalinos incentivaron a la creación de nuevos LS en muchos estados mexicanos.

La necesidad de responder a los grandes mercados generados, así como a la competencia de los –ahora- LS tropicales y a la de ellos mismos, motivó a una serie de mejoras tecnológicas en sus equipos. Esto pudo ocurrir a través de dos maneras, mediante la costosa importación de los aparatos y mediante el desarrollo artesanal local de éstos. A la postre, ambas maneras se combinaron del mejor modo demostrando, en esta área específica, que el subdesarrollo tecnológico no es irreversible. Acaso se puedan obtener mejores lecciones de esta circunstancia, por cierto, no estudiada.

La generación de estos espacios sociomusicales declinó, como el nrg en el mundo por causas diversas, a fines de los ochenta. En México, el embate del rock pop fue mal atendido por los LS nrg. El ambiente de competencia terminó convirtiéndose en una barrera infranqueable para diseñar una estrategia conjunta. De manera individual y sin atender los sentidos de escucha musical, trataron de hacer frente a este embate y la mayoría sucumbió. Los que lograron persistir, dejaron de tocar exclusivamente nrg y, en consecuencia, liquidaron casi todos los espacios sociomusicales de esta música.

Luego del primer lustro de los noventa, hubo un proceso de recuperación que no ha derivado en una diversificación significativa de dichos espacios. Durante el proceso de crisis y recuperación surgieron y reaparecieron DJ's que participaron realizando

presentaciones más o menos exitosas, de acuerdo a las condiciones del momento. DJ's y LS, con frecuencia divididos entre sí, se han visto impedidos para desarrollar una estrategia articulada y común que mejore la situación de la música, las audiencias y los espacios sociomusicales.

El sentido de pertenencia y el grado de compromiso de las audiencias nrg, también ha variado. En la década de los ochenta, ambos se visibilizaban en la numerosa aceptación de una oferta atractiva en el espectro de identidades sociomusicales en México. La crisis de mediados de los noventa puso una prueba real a sus seguidores. La decisión de seguir asistiendo a los espacios y sostener una serie de prácticas colectivas definitorias de sí mismos ha sido fundamental para mostrar una adherencia que los constituye como identidad sociomusical.

Por otro lado, la capacidad de esta música para hacerse de nuevas audiencias que también expresan su sentido de pertenencia en las prácticas reconocidas como colectivamente válidas, es lo que ha podido romper una brecha generacional.

La generación fundacional ha podido, en virtud de su mayor potencial adquirido en su nueva etapa adulta, mostrar grados de compromisos significativos para con esta música a través de su difusión y sostenimiento por diversas vías.

En términos generales, puede señalarse una persistencia tenaz de los simpatizantes ante adversidades de todo tipo.

Parte de estas dificultades han provenido de otras audiencias musicales. Específicamente del rock pesado, el punk y el rocanrol en México. Luego de la crisis de los años setenta para el rock, éste vivió un nuevo auge en los ochenta. Hubo mejores posicionamientos ideológicos en el punk y una agresividad musical notables, sobre todo en el rock y el punk. Por su parte, el rocanrol parecía ser el mejor ejemplo de una apropiación musical eficaz “a la mexicana”. Estas músicas constituyeron un polo de generación de identidades sociomusicales en la década de los ochenta y reanimaron el viejo conflicto de los setenta entre la disco y el rock. Este polo musical tenía la particularidad de que su ejecución era, básicamente, a través de un grupo musical.

El nrg contó en México con músicas afines como el *break dance*, de raíces brasileñas y chinas, aunque desarrollado en EU. Tales músicas constituyeron el otro polo fundamental de creación de identidades sociomusicales. Su emplazamiento básico, a través del DJ, produjo una serie de características en el tipo de enfrentamiento y descalificaciones frente al otro frente musical.

La construcción de sí a través de la otredad, de ambas partes, dio características específicas al espectro de identidades sociomusicales en México y al desarrollo de las propias identidades. En el caso del nrg, hubo una reafirmación de ciertos elementos, como el baile y el arreglo, y la necesidad de encontrarse-construirse una “memoria histórica”.

Posteriormente, luego de la serie de fusiones musicales realizadas a partir de ambos ejes básicos, en la década de los noventa, la importancia de la otredad en el proceso de recreación de la autidad vino a menos. Hubo una definición mayor a partir de la memoria histórica y no en función de tendencias difusas o músicas pasajeras. El declive del rock y las músicas que le rodearon, también contribuyó a este debilitamiento de mirarse a sí de acuerdo al lugar ocupado en un nuevo espectro musical que todavía no acaba de definirse.

Esta memoria histórica, cronológicamente corta, pero rica en sucesos y simbolismos, fue analizada desde diferentes ángulos. En primer lugar, se pudo observar la creación y valoración de una especie de acervo en donde han confluído diversos objetos culturales.

En segundo lugar, puedo verse la ausencia de una literatura rigurosa y abundante en relación con el nrg y su entorno. Los elementos causales de esta situación ya han sido abordados en diferentes momentos.

Por último, la función social de tal memoria entre las audiencias de esta música pudo dividirse en dos períodos claramente definidos. En la década de los ochenta, las audiencias nrg recurrieron a las raíces musicales del género, la música disco, acicateados por las descalificaciones de otras identidades sociomusicales en cuanto al nrg. La vivencia infantil de la generación fundacional adolescente y los vínculos afectivos con personas allegadas a esta música, algunas de ellas seguidoras también del nrg, coadyuvaron a este conocimiento. Las audiencias nrg se autonombraron así, de manera espontánea, “discos”. La memoria histórica en esta década sirvió como justificación de su inclusión a un

colectivo, ante las audiencias de otros colectivos, y como mecanismo de defensa. Luego de la crisis de mediados de los noventa, la memoria histórica sirvió para cohesionar y sostener, a través de la mitificación, la vitalidad de las audiencias para con su música. La memoria histórica dejó de apelar a su pasado disco para enfocarse, sobre todo, a las ricas vivencias musicales de la década de los ochenta. El sostenimiento y rescate de una música tendiente a la desaparición, propició este cambio. Poco a poco, se ha ido desplazando el apelativo “disco” por el de nrg, a tal punto, que es probable que simpatizantes muy recientes desconozcan al primero, así como a sus variaciones y juegos lingüísticos que se dieron en México durante los años ochenta.

La serie de vivencias que recoge la memoria histórica después de mediados de los noventa, hace alusión a la música en sí misma, a sus intérpretes, compositores, productores y a la forma en la que se desarrolló en México. La vinculación de experiencias biográficas personales con situaciones ligadas al nrg y su entorno, favorecieron el desarrollo de dicha memoria. A veces, esta situación se ha convertido en un obstáculo para recibir nrg que no fue vivido por algunos escuchas y que es poco conocido para ellos.

La memoria histórica se liga con la manera en que fue vivida a través de las prácticas colectivas que se han desarrollado. Estas prácticas surgieron y se consolidaron de un modo que le dieron un toque específico a la manera de apropiación mexicana. Pero, además, más allá de un cierto grado de ritualización, también han ido cambiando. Las prácticas específicas más importantes han sido el baile, el arreglo y la colección de propagandas.

El sentido fundamental de la escucha del nrg es el baile. De allí el análisis de éste. Su estudio nos condujo a ver la manera en qué se desarrolla y las influencias que se hicieron patentes en él. Además, se pudo observar cómo, por vez primera, hubo un rompimiento del contacto prácticamente definitivo con la pareja de baile. Esta separación física no significó necesariamente un alejamiento erótico ni de coordinación dancística. La discusión abordada acerca de la de-sexualización o sexualidad presentes en la pista de baile mostró cosas importantes. En primer lugar se observó una tensión en el nrg de ambas instancias, a diferencia de músicas posteriores creadas electrónicamente y analógicamente. Se encontraron elementos que definen en un sentido de-sexualizante, como la posibilidad de

bailar solo, la primacía de la forma libre, la posibilidad de bailar con personas del mismo sexo al margen de la preferencia sexual (por vez primera en la historia de una música comercial y de manera pública) o el baile entre más de dos de manera coordinada. Empero, no fue posible negar el erotismo, evidentemente sexual, que posee el baile en sí mismo y su utilidad en el cortejo sexual (sin importar la preferencia sexual).

Por otro lado, se señaló a la rueda como la resolución entre el modo de emplazamiento masivo efectuado por los LS y el sentido de escucha musical principal de esta música, el baile. Si la técnica desarrollada en esta forma de baile, la cual ha tenido un alto grado de desarrollo, exigió espacio suficiente para poder ser llevada a cabo con cabalidad, la rueda pudo resolver esta necesidad en espacios repletos de gente.

Con el tiempo, la rueda ha sido uno de los elementos que ha terminado, en mayor medida, adquiriendo un carácter ritual desligado de sus funciones originales. Además, en términos generales, ha ido propiciando una estructura jerárquica informal entre las audiencias, apoyada en cacicazgos sobre un pedazo de piso y no en la calidad de los bailarines que están en el medio.

El baile también se ha mostrado como uno de los elementos esenciales en el proceso de socialización de las nuevas audiencias. Su atractivo seduce a muchos que lo miran por primera vez y desean emularlo. Su aprendizaje liga a los espacios sociomusicales en donde puede ser desenvuelto. Nuevos escuchas, con mayor juventud y agilidad, han podido contribuir al desarrollo digno de esta práctica fundamental. La experiencia del baile, junto con la de la escucha, son la parte más fuerte que sostiene a la identidad sociomusical nrg. Ambas prácticas, recaen en las audiencias.

Si el baile condujo a romper el tabú que había significado bailar entre dos personas del mismo sexo a la vista de todos, el arreglo, particularmente masculino, hizo lo propio.

El período de surgimiento de la música nrg coincide con la aparición del llamado “nuevo hombre” en la moda. Una visión de la masculinidad, construida por las industrias culturales europeas y estadounidenses ligadas a la cosmética y el vestido, que rompía con los cánones establecidos y que proponía nuevas características, que habían sido consideradas “femeninas”, como parte de la masculinidad. Una de ellas era el cuidado de sí mismo y de su apariencia.

Este cambio se inscribe como una respuesta práctica masculina a los logros teóricos y políticos del feminismo. En realidad, se trata de una expresión cultural y mercantil de la apertura de pensamiento lograda por el feminismo a lo largo de décadas. Desde una perspectiva más larga, es una de las bondades conseguidas por la razón dubitativa, aunada a un relativismo moderno cultural y estético, que permite validar diferentes alternativas de existencia.

En el mundo occidental, al menos, se desarrolló de manera importante la industria del embellecimiento masculino durante los ochenta. Una expresión de este cambio fue la sustitución paulatina de las peluquerías por las “estéticas unisex”. La aparición del “nuevo hombre” no influyó de una manera directa en el arreglo de las audiencias nrg, en cambio, sí influyó en crear en México un ambiente de receptividad positiva a cualquier forma concreta de arreglo masculino más elaborado.

El arreglo ha sido la parte más visible del sentido de pertenencia de un colectivo fundado en el gusto musical. Este se ha ido transformando a lo largo del tiempo. En un inicio, se trató de un arreglo discreto en el vestido que recogía algunos elementos provenientes de la vestimenta de la música disco. Al comenzar los años ochenta, lo único que era novedoso eran los cortes de cabello. Esto fue posible gracias al desarrollo de nuevas tecnologías peluqueras, por cierto, en creciente sofisticación.

A mediados de los años ochenta, estos peinados fueron más exagerados en los largos de las puntas y los detalles (como las “colas de pato”) y más estilizados. El vestido de ambos sexos adquirió notables características propias que generaron una inequívoca imagen nrg. Hubo un cierto uso de prendas compartidos por hombres y mujeres, como las botas. Empero, eso no significa que en la vestimenta no se utilizaran signos inequívocamente portadores de sexualidad.

Particularmente relevante, fue el empleo del maquillaje masculino. Las audiencias mexicanas masculinas usaron de manera notable y reiterada el maquillaje para asistir a las tocadas. Incluso, en su vida cotidiana podían llegar a usar un discreto delineado negro de los ojos. Fue la primera vez en la historia del país que, con más claridad, los seguidores de una música se maquillaron.

Por un lado, se consolidaron algunas características del arreglo nrg y, por el otro, sus simpatizantes trataron de definir su sello personal en su imagen. Los sellos más exitosos



eran incorporados, a través de la imitación, a las características comunes del arreglo colectivo. El arreglo ha tenido una dinámica apoyada en este mecanismo. El desarrollo del vestido impulsó la auto-confección de prendas y accesorios. El arreglo fue usado por la generación fundacional en los diferentes espacios de su vida cotidiana.

El arreglo nrg, desde sus inicios, tendió al *glamour* proveniente de diferentes tendencias, aunque también tuvo ciertas influencias de las imágenes homosexuales provenientes de artistas representativos como Divine o Sylvester. Como el baile, en el arreglo también existió una cierta tensión en su carácter sexual. Ciertos elementos podrían sugerir un proceso de de-sexualización, otros podrían apuntar en un sentido contrario. A diferencia del baile, esta tensión normalmente puede resolverse a favor de un sentido sexual, pues el elemento de la coquetería y el erotismo generado a partir de nuevos sentidos estéticos son elementos que pueden considerarse presentes en quien se arregla.

A partir de los años noventa, el arreglo nrg se fue replegando: del uso cotidiano al uso en las tocadas, del uso en las tocadas a no usarse. Esto, por supuesto, no ha tenido un carácter absoluto. La crisis de mediados de los noventa propició este replegamiento. Sin embargo, viejos y nuevos escuchas han respetado la imagen nrg en la asistencia a las tocadas. Con todo, es una práctica que, comparativamente con los años ochenta, ha venido a menos.

El análisis de estas características propias de la identidad sociomusical nrg, y su proceso de auge, declive y recuperación, no puede desligarse de los medios de difusión musical. No es posible la interpelación de un discurso social, como lo es el discurso musical con sus características específicas, si no es escuchado. No hay la menor posibilidad de hacer un juicio estético, que deriva en implicaciones sociales, sobre lo que no se conoce.

Los medios de difusión musical son, en muy buena medida, causa de los vaivenes – acaso un primer ciclo inconcluso- de esta música. De allí la importancia de su análisis.

Como se pudo apreciar, salvo la radio, los demás medios masivos de comunicación, como la televisión o los gráficos, no han tenido nunca una importancia decisiva en los procesos de difusión musical.

En el caso de la radio, se puede decir que esta fue fundamental en la década de los ochenta. Además de la transmisión de la música, tuvo a su cargo la difusión de las

presentaciones de los LS y contribuyó de manera decisiva a construir el perfil de la mayoría de ellos. Al menos, de los más importantes.

Por otro lado, la radio terminó consagrándose a sí misma y siendo parte fundamental de los signos de identidad de las audiencias y de su memoria histórica. Con particular relevancia, Kosmostereo y su locutor Romeo Herrera, adquirieron un estatuto casi insuperable dentro del rango histórico referencial de los escuchas. Esta estación y su locutor, contribuyeron de una manera decisiva a la construcción del imaginario social nrg, convirtiéndose en el gozne auditivo de la modernidad próspera, glamorosa y tecnologizada con la realidad de la Ciudad de México. Herrera hizo posible creer que “la ciudad más grande del mundo” estaba accediendo, y de hecho lo hacía bajo sus propios modos, a la música más representativa de aquel imaginario social moderno, el nrg.

La salida de Herrera de la estación mostró que la simbiosis entre ambas era ya de carácter vital e irreversible. Cuando a fines de los ochenta, no hubo más transmisiones de nrg, ni en esta ni en ninguna otra estación, realmente el género sufrió un fuerte golpe.

Sin embargo, el proceso de recuperación, luego del segundo lustro de los noventa, ha podido llevar adelante proyectos radiofónicos de menor envergadura. La radio sigue siendo fundamental en la difusión de cualquier música. De allí la nostalgia y ambiciones de los actores sociales vinculados con el género en referencia a ella.

No me ha sido posible señalar un juicio definitivo en relación con el futuro del nrg en la radio. Sí se puede, en cambio, apreciar el potencial de la red electrónica en incipientes y prometedores proyectos por la radio virtual, la cual, puede llegar a funcionar como plataforma de lanzamiento para programas en estaciones radiofónicas no virtuales. Incluso, puede llegar a poseer una importancia significativa por sí misma.

El análisis de los medios de difusión nos condujo a una modalidad propia del nrg en esta materia. La publicidad gráfica de los LS tuvo características novedosas que contribuyeron a crear una estética específica que correspondía con los perfiles propios de cada LS.

Esta actividad, desarrolló una industria nueva en la década de los ochenta y generó dibujantes gráficos tan importantes como Jaime Ruelas. Sus dibujos, sin lugar a dudas, forman parte ya de nuestro acervo histórico gráfico popular y él, como otros creadores, son personajes históricos representativos de esta área.

Durante la crisis de los noventa, por diferentes causas asociadas al declive del nrg, su producción disminuyó. Actualmente, ha resurgido su producción, aunque con una calidad menor y desvinculada, a veces, de la propuesta glamorosa y educada de Romeo Herrera. Empero, también han habido intentos significativos de trascender la vulgaridad del anuncio. Es decir, por otorgarles un sentido artístico y no meramente comercial, menos aun, bajo formas y expresiones ordinarias.

Las propagandas, en sí mismas, se constituyen como una historia visual de la apropiación musical nrg en México y narran, en su forma de emplazamiento específico, la historia de los LS, los espacios sociomusicales y otros elementos sociales del entorno. Su creación es una expresión nítida de la construcción de un objeto cultural que pudo cumplir finalidades diversas, tanto mercantiles como estéticas.

Finalmente, como ya señalé, la red electrónica también se ha revelado en la contemporaneidad nrg como una herramienta promisorio para difundir esta música y el entorno que crea. Más allá de la radio virtual, el surgimiento de nuevas páginas mexicanas, que pueden llegar a constituir espacios sociomusicales virtuales de encuentro de oyentes, escucha e intercambio de información de esta música, así lo atestigua.

Se puede concluir que, en las formas de difusión musical nrg, ha existido una gran variedad que ha sido producida por la necesidad, de la propia competencia y por las oscilantes carencias de acceso a los medios de comunicación; y la imaginación, que ha recurrido a construir elementos propios que no sólo cumplen con su papel principal, sino que se convierten en símbolos de identidad.

Las formas de difusión, como las de emplazamiento - a través de las discotecas, los DJ's independientes o los LS- han sido variadas. Más allá de esta circunstancia, en realidad, la única relación primigenia insustituible es la de la música y quien la escucha.

Desde esta perspectiva, aun los DJ's, compositores o intérpretes fueron escuchas antes de ser creadores. Bajo ciertas circunstancias, vuelven a ser espectadores ocasionalmente o de vez en cuando. Las audiencias y su música son el núcleo central de este tipo de identidades colectivas.

Una vez que ha aparecido una música nueva, lo único irremplazable son las audiencias. Ellas pueden llegar a tener el estatuto de DJ's, sonideros, organizadores,

dibujantes, compositores, ejecutantes de música o lo que sea. Todo ello puede ser aprendido y desarrollado. De otro modo, aun contando con el resto de los elementos, pero sin la posibilidad de tener o construir una audiencia, no habría más música ni identidad sociomusical.

## Anexos<sup>♥</sup>

### Anexo 1

#### (Participación de los Luz y Sonido de high energy en la producción de esta música en la industria discográfica)<sup>^</sup>

- *Lesbos Discotheque.*

Tipo de participación: Mezclas de diversos discos (no reconocida)\*.

Título del Álbum: Varios.

Medio de reproducción: Disco de vinilo de 12" (12").

Empresa: Musart.

Año: 1982, 1984.

Fuente: Alfonso Hinojosa (propietario y fundador de Lesbos Discotheque).

- *Master Genius.*

Tipo de participación: Mezclas del fragmento correspondiente al nrg.

Título del Álbum: *Los Grandes de la Música Sonidera.*

---

<sup>♥</sup> Se toman en cuenta a los LS que estuvieron tocando semanalmente, al menos durante un año, nrg de manera exclusiva. Los LS seleccionados en los diferentes Anexos correspondientes a ellos, está en función de la disposición que éstos mostraron para participar en esta recopilación de información y en la posibilidad que tuve de poder contactarles. La exclusión de diversos LS, todos ellos importantes por diferentes motivos, que no se encuentran presentes aquí, no obedece de ninguna manera a mis preferencias personales, sino a su negativa a coadyuvar en la realización de este trabajo o debido a que no me fue posible establecer contacto con ellos para solicitar su participación. La construcción parcial o total del acervo estadístico, en algunos casos en los cuales no tuve acceso a fuentes directamente vinculadas al elemento descrito, se pudo realizar mediante fuentes fiables de información. Los signos de interrogación vacíos, en todos y cada uno de los diferentes anexos, denotan que la fuente no sabe o no recuerda el dato, ni siquiera de manera aproximada o hipotética. En el caso de las reconstrucciones realizadas a través de fuentes no directas, indica que no pude encontrar el dato faltante. En todos los Anexos referidos a los LS, solamente aparecen los que tuvieron alguna participación o presencia de acuerdo a lo descrito por el Anexo. Aquellos que no tuvieron alguna o que no fue posible determinar si la tuvieron, no aparecen. Cuando me refiero a propietarios, fundadores o DJ's, no significa que hayan sido los únicos fundadores, DJ's o propietarios del LS aludido, aunque en casos específicos así ocurra, sino que han tenido este carácter, sea o no de manera exclusiva.

<sup>^</sup> Únicamente se señalan los trabajos en donde hay un reconocimiento explícito para el LS de acuerdo a su participación. No se mencionan aquellas obras en donde el reconocimiento es exclusivamente para alguna persona física, aunque ésta haya estado vinculada a algún LS. Los formatos de un mismo álbum pueden ser varios, así como los años de la producción, según los re-lanzamientos. De ambos tipos de información, se mencionan aquellos que fueron consultados, que no son necesariamente los originales.

\* El cirujano dentista Alfonso Hinojosa, propietario y fundador de Lesbos Discotheque, señala que fue objeto de "fraude por las compañías discográficas" (Musart), al prometerle el reconocimiento a su participación mediante la leyenda "mezclas a cargo de Alejandro Ambrosio (DJ Lesbos)" y, una vez concluidos los trabajos, no hacerlo así. Señala, además, la intervención de uno de los LS más importantes en estas acciones abusivas con la finalidad de verse favorecido. Hinojosa reconoce el trabajo de su DJ Alejandro Ambrosio en todos los volúmenes de *High Voltage*, *Bobby O'Collection*, etc., e indica un aproximado de 12 participaciones (no reconocidas) en la producción discográfica de nrg.

Medio de reproducción: Disco compacto (CD).  
Empresa: Fonovisa.  
Año: 1995 (aproximadamente).  
Fuente: Álvaro Hernández (propietario, fundador y DJ de Master Genius).

- *Polymarchs.*

Tipo de participación: Mezclas a cargo de Polymarchs.  
Título del Álbum: *Colección Originales* (Volúmenes 1, 2, 3).  
Medio de reproducción: CD.  
Empresa: Musart.  
Año: 2001.  
Fuente: Observación directa.

Tipo de participación: Mezclas a cargo de Polymarchs.  
Título del Álbum: *Colección Originales* (Volúmenes. 4, 5, 6).  
Medio de reproducción: CD.  
Empresa: Musart.  
Año: 2001.  
Fuente: Observación directa.

Tipo de participación: Mezclas a cargo de Polymarchs.  
Título del Álbum: *Colección Originales* (Volúmenes. 7, 8, “Mix Tony Barrera”).  
Medio de reproducción: CD.  
Empresa: Musart.  
Año: 2001.  
Fuente: Observación directa.

Tipo de participación: Mezclas a cargo de Polymarchs.  
Título del Álbum: *Discos de Oro* (Volúmenes. 1 y 2).  
Medio de reproducción: CD.  
Empresa: Musart.  
Año: 1993.  
Fuente: Observación directa.

Tipo de participación: Mezclas a cargo de Polymarchs.  
Título del Álbum: *¡En Vivo! Zócalo 2002.*  
Medio de reproducción: CD.  
Empresa: Musart.  
Año: 2002.  
Fuente: Observación directa.

Tipo de participación: Mezclas a cargo de Polymarchs.  
Título del Álbum: *Tributo a Tony Barrera.*  
Medio de reproducción: CD.  
Empresa: Musart.

Año: 2003.  
Fuente: Observación directa.

- *Patrick Miller.*

Tipo de participación: Intérprete.  
Título del Álbum: *Desesperado*.  
Medio de reproducción: 12".  
Empresa: Peerless (México).  
Año: 1988.  
Fuente: Observación directa.

Tipo de participación: Una mezcla a cargo del DJ Patrick Miller ("Megamix").  
Título del Álbum: *Fred Ventura: Sus Mejores Años*.  
Medio de reproducción: 12".  
Empresa: Peerless (México).  
Año: 1993.  
Fuente: S/a. "Discografía" en *Patrick Miller* [discografía en línea]. Patrick Miller.  
[Fecha de consulta: 26 de agosto de 2005]  
<<http://www.patrickmiller.com.mx/modules.php?name=Pagina&file=disco>>.

Tipo de participación: Remix a cargo del DJ Patrick Miller.  
Título del Álbum: *Happy Song*.  
Medio de reproducción: 12".  
Empresa: Peerless (México).  
Año: 1987.  
Fuente: S/a. "Discografía" en *Patrick Miller* [discografía en línea]. Patrick Miller.  
[Fecha de consulta: 26 de agosto de 2005]  
<<http://www.patrickmiller.com.mx/modules.php?name=Pagina&file=disco>>.

Tipo de participación: Mezclas a cargo del DJ Patrick Miller.  
Título del Álbum: *Maximanía 2*.  
Medio de reproducción: 12".  
Empresa: Peerless (México).  
Año: 1986.  
Fuente: Observación directa.

Tipo de participación: Mezclas a cargo del DJ Patrick Miller.  
Título del Álbum: *Maximanía 3*.  
Medio de reproducción: 12".  
Empresa: Peerless (México).  
Año: 1987.  
Fuente: Observación directa.

Tipo de participación: Mezclas a cargo del DJ Patrick Miller.  
Título del Álbum: *Maximanía 4*.

Medio de reproducción: 12".  
Empresa: Peerless (México).  
Año: 1986.  
Fuente: Observación directa.



## Anexo 2

### (Participación de algunos Luz y Sonido de high energy en la producción y distribución de esta música sin mediación de la industria discográfica)<sup>^</sup>

- *Black Machine.*

Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 0\*.

Fuente: Arturo Navarro Luna (DJ, propietario y fundador de Black Machine).

- *Candy.*

Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 5 (aproximadamente).

Fuente: Ignacio Aranda Flores (propietario y fundador de Candy).

- *Chalenller.*

Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 50 (aproximadamente).

Fuente: Rubén Reynoso (copropietario y DJ de Chalenller).

- *D'Flirts.*

Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 100 (aproximadamente).

Fuente: Guillermo Nava (propietario y fundador de D'Flirts).

- *Éxtasis.*

Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 0 (de acuerdo a su conocimiento).

Fuente: Virginia Castañeda (DJ de Éxtasis).

- *Forastero.*

Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 50 (aproximadamente).

Fuente: Senén Reyes (DJ de Forastero).

- *Laboratorio Disco Winner.*

Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 0\*\*.

Fuente: David Pérez Castilleja (propietario, DJ y fundador de Laboratorio Disco Winner).

---

<sup>^</sup> El número de mezclas vendidas no hace referencia a la cantidad de ventas individuales de cada cinta o disco compacto vendido, sino a la variedad de mezclas que fueron ofertadas al público, sin importar el número de piezas individuales vendidas de cada una de ellas. La contabilidad se refiere a mezclas realizadas y vendidas sin intervención de compañías discográficas ni distribuidoras.

\* Arturo Navarro Luna, fundador, propietario y DJ de Black Machine, me indica que las tres mezclas que realizó este LS, fueron reproducidas y obsequiadas.

\*\* David Pérez Castilleja, propietario, fundador y DJ de Laboratorio Disco Winner, me ha señalado que no fue posible realizar mezclas para su venta debido a que las grabadoras de cinta a cinta aparecieron en el momento en el que su LS estaba en su fase final. Indica que las mezclas realizadas eran obsequiadas al público.

- *Leiser*.  
Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 1120 (aproximadamente).  
Fuente: Víctor Manuel Sánchez (DJ, propietario y fundador de Leiser).
- *Lesbos*.  
Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 5000 (aproximadamente).  
Fuente: Alfonso Hinojosa (propietario y fundador de Lesbos Discotheque).
- *Mantus*.  
Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 3 (aproximadamente).  
Fuente: Virginia Castañeda (DJ, propietaria y fundadora de Mantus).
- *Master Genius*.  
Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 8.  
Fuente: Álvaro Hernández (propietario, fundador y DJ de Master Genius).
- *Megatron*.  
Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 10.  
Fuente: Rubén Reynoso (propietario, DJ y fundador de Megatron).
- *Montesquiu*.  
Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 0<sup>\*\*\*</sup>.  
Fuente: Ignacio Monge Espinosa (propietario, DJ y fundador de Montesquiu).
- *Patrick Miller*.  
Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 98<sup>\*\*\*\*</sup>.  
Fuente: Investigación propia.
- *Polymarchs*.  
Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 0<sup>\*\*\*\*\*</sup>.

---

\*\*\* Ignacio Monge Espinosa me ha señalado que las mezclas realizadas por el LS eran obsequiadas durante sus presentaciones. Esto muy probablemente fue así y el Documento 6 del Anexo 19 se sugiere como un posible testimonio al respecto, dado que se ofrecen “posters, logotipos, discos y playeras gratis”.

\*\*\*\* Las grabaciones de Patrick Miller se han llevado a cabo en forma mensual y se siguen realizando. Estoy citando las de Invierno 1983, todos los meses entre 1984 y 1988, de enero a mayo de 1989, agosto de 1996, agosto, noviembre y diciembre de 1997, marzo, mayo y diciembre de 1998, abril y septiembre de 1999, febrero, abril, junio, septiembre y diciembre de 2000, enero, marzo, junio, julio y diciembre de 2001, febrero, mayo, junio, octubre y diciembre de 2002, marzo, noviembre y diciembre de 2003, febrero, junio y de agosto a diciembre de 2004, febrero, abril y mayo de 2005. (Cierre de esta parte de la investigación hasta julio de 2005).

\*\*\*\*\* A pesar de la información proporcionada por la fuente, existieron muchas mezclas de Polymarchs puestas a la venta al público sin intermediación de la industria discográfica. Esa circunstancia es perfectamente conocida por todos los que conocieron de manera mínima el ambiente. Existen anuncios de las producciones en diversas propagandas de colecciones particulares y, en mi propia colección de música, tengo este tipo de

Fuente: Víctor Estrella (DJ de Polymarchs).

- *Rhamses.*

Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 0.

Fuente: María de los Ángeles Silva de la Barrera (fundadora, propietaria y DJ de Rhamses).

- *Scrounge.*

Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 15 (aproximadamente).

Fuente: José Pablo Ubaldo Martínez (propietario y fundador de Scrounge).

- *Sheriff.*

Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 1728 (aproximadamente).

Fuente: Luis Ángeles de Jesús (DJ Luis Ángel de Sheriff).

- *Soundset.*

Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 5.

Fuente: Sergio Alberto Ángeles (DJ de Soundset en el período 1986-1989).

- *Star Sound.*

Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 0.

Fuente: Vanell (Nukleopatra) (propietaria y fundadora de Star Sound).

- *Valentino.*

Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 20 (aproximadamente).

Fuente: Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino).

- *Winners.*

Número de mezclas realizadas por el Luz y Sonido puestas a la venta al público: 400 (aproximadamente).

Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners).

---

mezclas. De la serie “Scorpio” –o un nombre semejante- hubo varios números, probablemente unos diez. Por ejemplo, del segundo semestre de 1988, corresponde el volumen 8.

### Anexo 3

#### (Participación de los Luz y Sonido de high energy en la producción de videos de esta música)

- *Patrick Miller.*

Tipo de participación: Creación del video de la pieza musical *Desesperado* (primera versión).

Empresa: Ninguna.

Año: 1988.

Fuente: Observación directa.

## Anexo 4

### (Acervo audiovisual de algunos Luz y Sonido de high energy de la Ciudad de México)<sup>^</sup>

- *Black Machine.*  
Número de discos: 350-400.  
Número de videos musicales: 0.  
Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 0.  
Fuente: Arturo Navarro Luna (DJ, propietario y fundador de Black Machine).
  
- *Candy.*  
Número de discos: 200 (aproximadamente).  
Número de videos musicales: 0.  
Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 0.  
Fuente: Ignacio Aranda Flores (propietario y fundador de Candy).
  
- *Chalenller.*  
Número de discos: 2500 (aproximadamente).  
Número de videos musicales: 0.  
Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 0.  
Fuente: Rubén Reynoso (copropietario y DJ de Chalenller).
  
- *D'Flirts.*  
Número de discos: 3000 (aproximadamente).  
Número de videos musicales: 150-200 (actualmente).  
Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 30-35.  
Fuente: Guillermo Nava (propietario y fundador de D'Flirts).
  
- *Éxtasis.*  
Número de discos: 300 (aproximadamente).  
Número de videos musicales: 0.  
Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 0.  
Fuente: Virginia Castañeda (DJ de Éxtasis).
  
- *Éxtasis* (probable tercera versión).  
Número de discos: 300 (aproximadamente).  
Número de videos musicales: 0.  
Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 0.  
Fuente: Rubén Reynoso (propietario, creador y DJ de esta versión de Éxtasis).
  
- *Forastero.*  
Número de discos: 1000 (aproximadamente).

---

<sup>^</sup> En ocasiones los LS han trabajado con discos prestados. Sólo se contabilizan los que eran propiedad del LS y de música nrg. El tipo de videos musicales es acotado al nrg y no necesariamente se refiere al período exclusivo del LS para con esta música.

Número de videos musicales: 40.  
Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 40.  
Fuente: Senén Reyes (DJ de Forastero).

- *Laboratorio Disco Winner*.  
Número de discos: 1000 (aproximadamente).  
Número de videos musicales: 0.  
Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 0.  
Fuente: David Pérez Castilleja (propietario, DJ y fundador de Laboratorio Disco Winner).

- *Leiser*.  
Número de discos: 4000-5000.  
Número de videos musicales: 350 (aproximadamente).  
Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 0.  
Fuente: Víctor Manuel Sánchez (DJ, propietario y fundador de Leiser).

- *Lesbos Discotheque*.  
Número de discos: 2400 (aproximadamente).  
Número de videos musicales: 0.  
Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 15 (aproximadamente).  
Fuente: Alfonso Hinojosa (propietario y fundador de Lesbos Discotheque).

- *Mantus*.  
Número de discos: 500 (aproximadamente).  
Número de videos musicales: 0.  
Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 0.  
Fuente: Virginia Castañeda (DJ, propietaria y fundadora de Mantus).

- *Master Genius*.  
Número de discos: 400 (aproximadamente).  
Número de videos musicales: 60 (aproximadamente).  
Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 3.  
Fuente: Álvaro Hernández (propietario, fundador y DJ de Master Genius).

- *Megatron*.  
Número de discos: 1000 (aproximadamente).  
Número de videos musicales: 0.  
Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 0.  
Fuente: Rubén Reynoso (DJ, propietario y fundador de Megatron).

- *Montesquiu* \*.

---

\* El diseñador de comunicación gráfica, Ignacio Monge Espinosa, DJ, propietario y fundador de Sonido Montesquiu, me ha dicho que el nombre alterado del LS obedece a varios motivos. El primero de ellos es el de tomar una distancia intencionada frente al filósofo francés Montesquieu, el segundo es el de que la pronunciación se escuche como se escribe y, el último y más importante, es el de acomodar las letras del logotipo de una manera estética que permitiera la estilización de la *u* bajo la consideración de que la *e* resultaba estorbosa.

Número de discos: 4000 (aproximadamente).

Número de videos musicales: 0.

Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 0.

Fuente: Ignacio Monge Espinosa (propietario, DJ y fundador de Montesquiu).

- *Patrick Miller.*

Número de discos: Más de 1000.

Número de videos musicales: ¿?.

Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: ¿?.

Fuente: Joel Navarro (DJ de Patrick Miller entre 1995 y 1996).

- *Polymarchs.*

Número de discos: 2000 (aproximadamente).

Número de videos musicales: ¿?.

Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 0.

Fuente: Víctor Estrella (DJ de Polymarchs).

- *Rhamses.*

Número de discos: 0\*\*.

Número de videos musicales: 0.

Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 0.

Fuente: María de los Ángeles Silva de la Barrera (propietaria, fundadora y DJ de Rhamses).

- *Scrounge.*

Número de discos: 300 (aproximadamente).

Número de videos musicales: 0.

Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 0.

Fuente: José Pablo Ubaldo Martínez (propietario y fundador de Scrounge).

- *Sheriff.*

Número de discos: 1700 (aproximadamente).

Número de videos musicales: 40.

Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 15.

Fuente: Luis Ángeles de Jesús (DJ Luis Ángel de Sheriff).

- *Soundset.*

Número de discos: 5000 (aproximadamente).

Número de videos musicales: 0.

---

\*\* De acuerdo a la historia específica de este LS, no es extraño que así sea. Habiendo sido María de los Ángeles Silva de la Barrera co-propietaria y fundadora de Polymarchs, y dados los buenos términos de su cercanía (consanguínea) con este importante LS, es probable que una buena cantidad de material de trabajo pudiera haber sido provisto por este equipo, al que se le consideró su “hermano mayor” en el ambiente sonidero nrg. Por lo tanto, ejemplifica un modelo atípico de aparición de un LS nrg, aquel en el que el LS nace grande y protagonista, evitando el recorrido tradicional que otros tienen que pasar para consolidarse. Puedo suponer que solamente Patrick Miller y Rhamses, de acuerdo a los montos de inversión iniciales, tuvieron este sello desde su origen.

Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 0.  
Fuente: Sergio Alberto Ángeles (DJ de Soundset en el período 1986-1989).

- *Star Sound.*

Número de discos: 150-200.

Número de videos musicales: 0.

Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 0.

Fuente: Vanell (Nukleopatra) (propietaria y fundadora de Star Sound).

- *Valentino*

Número de discos: 1500-2000 (aproximadamente).

Número de videos musicales: 20 (aproximadamente).

Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 10 (aproximadamente).

Fuente: Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino).

- *Winners.*

Número de discos: 1000 (aproximadamente).

Número de videos musicales: 60 (aproximadamente).

Número de videos de presentaciones del propio Luz y Sonido: 300 (aproximadamente).

Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners).



## Anexo 5

### (Número de presentaciones realizadas por algunos Luz y Sonido de high energy originarios de la Ciudad de México en esta ciudad tocando esta música de manera exclusiva)<sup>▲</sup>

- *Black Machine*.  
Número de presentaciones: 50 (aproximadamente)\*.  
Período referido: 1984-1986\*\*.  
Rango de asistencia: 20-600.  
Promedio de asistencia por presentación: 150-200.  
Fuente: Arturo Navarro Luna (propietario, fundador y DJ de Black Machine).
  
- *Candy*.  
Número de presentaciones: 637 (aproximadamente).  
Período referido: 1982-1988\*\*\*.  
Rango de asistencia: 100-1900.  
Promedio de asistencia por presentación: 400.  
Fuente: Ignacio Aranda Flores (propietario y fundador de Candy).
  
- *Chalenller*.  
Número de presentaciones: 480 (aproximadamente).  
Período referido: 1982-1986.  
Rango de asistencia: 60-2000 (aproximadamente).  
Promedio de asistencia por presentación: 300-400.  
Fuente: Rubén Reynoso (copropietario y DJ de Chalenller).
  
- *D' Flirts*.  
Número de presentaciones: 380-400.  
Período referido: 1983-en activo (tocando predominantemente nrg hasta 1987, en adelante sólo ocasionalmente).  
Rango de asistencia: 150-2600.

---

<sup>▲</sup> El número de presentaciones se apega estrictamente a la fuente citada. En ocasiones, algunas de éstas pudieron haber dado una respuesta un tanto ligera, debido a que se requería un cálculo que no correspondería con los tiempos cedidos para proporcionar la información, por la realización de actividades simultáneas durante la conversación o por cualquier otro motivo. Salvo este rubro, no creo que haya graves márgenes de error en los demás. Lo usual es que un LS trabajara de 1 a 4 veces por semana, dependiendo de su importancia y de los años cubiertos.

\* Black Machine se convirtió, posteriormente, en Viking, y luego en Romeo. En las tres fases se tocó exclusivamente nrg, sin embargo, ni Viking ni Romeo tocaron un año o más de manera semanal nrg. Sus lapsos de vida fueron muy cortos y, por ello, no son considerados aquí. Sin embargo, de acuerdo a Arturo Navarro Luna, DJ, propietario y fundador de Black Machine, Viking y Romeo, el segundo tuvo 26 presentaciones y el tercero 24 (números aproximados).

\*\* Arturo Navarro me ha indicado que Black Machine se convierte en Viking. Este LS se mantiene con este nombre de abril a septiembre de 1986. En su tercer momento es llamado Romeo, y toca de enero a junio de 1987.

\*\*\* Ignacio Aranda Flores, fundador y propietario de Candy, me ha indicado que el LS aparece en 1979 como LS de música disco. En 1982 comienza a tocar nrg, luego de la aparición del género musical.

Promedio de asistencia por presentación: 300-400.  
Fuente: Guillermo Nava (propietario y fundador de D'Flirts).

- *Éxtasis*.  
Número de presentaciones: 80 (aproximadamente).  
Período referido: ¿1983?-1984<sup>\*\*\*\*</sup>.  
Rango de asistencia: 200-2500.  
Promedio de asistencia por presentación: 1000.  
Fuente: Virginia Castañeda (DJ de Éxtasis).
- *Éxtasis* (probable tercera versión).  
Número de presentaciones: 120 (aproximadamente).  
Período referido: 1986-1995 (hasta 1990 tocando exclusivamente nrg, luego de manera ocasional).  
Rango de asistencia: 100-600.  
Promedio de asistencia por presentación: 250.  
Fuente: Rubén Reynoso (propietario, creador y DJ de esta versión de Éxtasis).
- *Forastero*.  
Número de presentaciones: 800 (aproximadamente).  
Período referido: 1982-1989 (tocando exclusivamente nrg, en adelante y hasta 2000 con una tendencia decreciente en tocar esta música en cada presentación, que fue del 60 % al 15%).  
Rango de asistencia: 30-1000.  
Promedio de asistencia por presentación: 300.  
Fuente: Senén Reyes (DJ de Forastero).
- *Laboratorio Disco Winner*.  
Número de presentaciones: 86 (aproximadamente).  
Período referido: 1983-1986 ó 1987<sup>\*\*\*\*\*</sup>.  
Rango de asistencia: 50-2000.  
Promedio de asistencia por presentación: 300-400.  
Fuente: David Pérez Castilleja (DJ, propietario y fundador de Laboratorio Disco Winner).
- *Leiser*.  
Número de presentaciones: 834 (aproximadamente).  
Período referido: 1982-2005 (en activo) (tocando nrg de manera exclusiva hasta 1990, a partir de entonces toca un fragmento en sus presentaciones o lo toca de manera exclusiva ocasionalmente).  
Rango de asistencia: 100-500 (todos son números aproximados).  
Promedio de asistencia por presentación: 500 (aproximadamente).

---

\*\*\*\* Virginia Castañeda supone que la existencia del LS pudo haber iniciado en el mismo año en el que ella llegó como DJ a este LS, es decir, en 1983.

\*\*\*\*\* David Pérez Castilleja, DJ, propietario y fundador de Laboratorio Disco Winner, señala que su LS inició en 1978 como LS de música disco. En 1983 deja el género para tocar nrg de manera exclusiva y no recuerda con precisión el año de su retiro.

Fuente: Víctor Manuel Sánchez (DJ, propietario y fundador de Leiser).

- *Lesbos Discotheque*.  
Número de presentaciones: 2600 (aproximadamente).  
Período referido: 1976-2005 (en activo).  
Rango de asistencia: 300-2500 (solo), 5000 (alternando con Polymarchs) (todos son números aproximados).  
Promedio de asistencia por presentación: 550 (aproximadamente).  
Fuente: Alfonso Hinojosa (propietario y fundador de Lesbos Discotheque).
  
- *Mantus*.  
Número de presentaciones: 400 (aproximadamente).  
Período referido: 1982-1987\*.  
Rango de asistencia: 50-500.  
Promedio de asistencia por presentación: 200-300 (rango aproximado).  
Fuente: Virginia Castañeda (DJ, propietaria y fundadora de Mantus).
  
- *Master Genius*.  
Número de presentaciones: 737 (aproximadamente).  
Período referido: 1984-1988 (tocando nrg de manera exclusiva, a partir de entonces fue poniendo nrg de manera decreciente hasta llegar a tocar un fragmento de media hora en sus presentaciones conocido como “especial”, además de tocarlo de manera exclusiva ocasionalmente).  
Rango de asistencia: 200-700 (números aproximados).  
Promedio de asistencia por presentación: 400 (aproximadamente).  
Fuente: Álvaro Hernández (propietario, fundador y DJ de Master Genius).
  
- *Megatron*.  
Número de presentaciones: 144 (aproximadamente).  
Período referido: 1982-1985.  
Rango de asistencia: 2-1600.  
Promedio de asistencia por presentación: 400 (aproximadamente).  
Fuente: Rubén Reynoso (DJ, propietario y fundador de Megatron).
  
- *Montesquiu*.  
Número de presentaciones: 1650 (aproximadamente).  
Período referido: 1980-1990\*\*.  
Rango de asistencia: 0-3800.  
Promedio de asistencia por presentación: Lo considera variable de acuerdo al período del LS, juzga un rango de 300 a 700.  
Fuente: Ignacio Monge Espinosa, DJ, propietario y fundador de Montesquiu.

---

\* Según Virginia Castañeda, Mantus inicia en 1979 como un LS de música disco. A partir de 1982 comienza a tocar nrg hasta, aproximadamente, 1987.

\*\* Ignacio Monge me ha señalado que Montesquiu inicia en 1978 como un LS de música disco y su nombre era *Crazy Monks*. A partir de 1980, toma el nombre de Montesquiu y comienza a tocar nrg. Después de 1990 deja de tocar esta música para, posteriormente, desaparecer.

- *Patrick Miller.*

Número de presentaciones: 1700 (aproximadamente).

Período referido: 1983-2005 (en activo)<sup>\*\*\*</sup>.

Rango de asistencia: 2000-3000 (aproximadamente, entre 1983 y 1986), 1000-5500 (aproximadamente, entre 1986 y 1995), 300-1000 (aproximadamente entre 1995 y 1996) y 400-3000 (aproximadamente entre 1996 y julio de 2005).

Promedio de asistencia por presentación: 2500 (aproximadamente, entre 1983 y 1986), 2500 (aproximadamente, entre 1986 y 1995), 700 (aproximadamente, entre 1995 y 1996) y 800 (aproximadamente, entre 1996 y julio de 2005).

Fuente: Testimonio propio y propagandas diversas del período referido, reconstrucción estadística probable de acuerdo a sus años en activo y el número de veces que ha tocado al mes (cierre de cálculo estadístico hasta diciembre de 2005), sonidero Manuel Meteor, para el rango y promedio de asistencia entre 1983 y 1986, Alfredo Ortiz (presentador de Patrick Miller entre 1986 y 1995), para el rango y promedio de asistencia en esos años, Joel Navarro (DJ de Patrick Miller entre 1995 y 1996), para el rango de asistencia en esos años, testimonio propio para el rango y promedio de asistencia entre 1996 y julio de 2005.

- *Polymarchs*

Número de presentaciones: ¿?

Período referido: 1979-1987 (aproximadamente hasta ese año tocando exclusivamente nrg, en adelante sólo de manera ocasional y/o minoritaria)<sup>\*\*\*\*</sup>.

Rango de asistencia: ¿?-32 000<sup>\*\*\*\*\*</sup>.

Promedio de asistencia por presentación: ¿?.

Fuente: Para el rango de asistencia más alto, Silva. “Aniversario Luctuoso de Tony Barrera” en *Charlie D.J. High Energy Virtual Radio*. [biografía en línea]. Charlie D.J. [Fecha de consulta: 23 de mayo de 2005]. <<http://www.charliedj.net>>, Víctor Estrella (DJ de Polymarchs) para la fecha de retiro de la música nrg, propaganda del tercer aniversario en 1982 para la obtención de la fecha de inicio (colección particular de Arturo García Trejo), número de presentaciones probable obtenido a partir del cálculo basado en dos presentaciones semanales desde 1981 (año transitorio entre la disco y el nrg) sin descontar salidas y sin agregar presentaciones exclusivas posteriores.

---

<sup>\*\*\*</sup> Antes de 1983 era Meteor, el cual fue un Sonido que inició tocando música diversa desde 1971, en cuyo repertorio figuró la disco y, en menor medida, el nrg. En 1983, Meteor anunciaba a su DJ Patrick Miller. En ese mismo año, Meteor se convirtió en Patrick Miller. Fuente: sonidero Manuel Meteor.

<sup>\*\*\*\*</sup> Según Jaime Ruelas, dibujante y DJ inicial de Polymarchs, este LS inicia entre 1978 y 1979 bajo el nombre de Midnight Energy, tocando disco y funk. Posteriormente, cambia su nombre en 1979 por Polymarchs, y sigue tocando esta misma música hasta que se convierte en un LS nrg.

<sup>\*\*\*\*\*</sup> Para el caso del rango de asistencia más alto de este LS, se registra un sobre-cupo de 32 000 en el interior del Palacio de los Deportes, con un excedente de personas que se quedaron fuera. Seguramente la fuente hace referencia a la Producción Maestra 1986, donde se presentó Sylvester. En la Sala de Armas de la Ciudad Deportiva Magdalena Mixihuca se registra un ingreso de 21 000 y un derribo de puertas para poder ingresar. También tuvieron presentaciones en el Toreo de Cuatro Caminos (asistencia en el ruedo de 10 000) y el Hotel de México (hoy WTC). Datos del Palacio de los Deportes y de la Sala de Armas en Silva. “Aniversario Luctuoso de Tony Barrera” en *Charlie D.J. High Energy Virtual Radio*. [biografía en línea]. Charlie D.J. [Fecha de consulta: 23 de mayo de 2005]. <<http://www.charliedj.net>> y datos del Toreo en Puerto. *Op. Cit.*, p. 9.

- *Rhamses*.  
 Número de presentaciones: 440 (aproximadamente).  
 Período referido: ¿1983-1987?  
 Rango de asistencia: 500-2500 (ambos son números aproximados).  
 Promedio de asistencia por presentación: 1000 (aproximadamente).  
 Fuente: María de los Ángeles Silva de la Barrera (fundadora, propietaria y DJ de Rhamses).
  
- *Scrounge*.  
 Número de presentaciones: 480 (aproximadamente).  
 Período referido: 1982-1992, posteriormente tocando nrg ocasionalmente.  
 Rango de asistencia: 80-500 (ambos son números aproximados).  
 Promedio de asistencia por presentación: 320 (aproximadamente).  
 Fuente: José Pablo Ubaldo Martínez (propietario y fundador de Scrounge).
  
- *Sheriff*<sup>♦</sup>.  
 Número de presentaciones: 1200 (aproximadamente).  
 Período referido: 1982-1990.  
 Rango de asistencia: 500-3000 (ambos son números aproximados).  
 Promedio de asistencia por presentación: 1100 (aproximadamente).  
 Fuente: Luis Ángeles de Jesús (DJ Luis Ángel de Sheriff).
  
- *Soundset*.  
 Número de presentaciones: 576 (aproximadamente, entre 1986 y 1989).  
 Período referido: ¿1980?-1994, a partir de 1990 tocando nrg de manera ocasional.  
 Rango de asistencia: 600-5000 (aproximadamente, entre 1986 y 1989).  
 Promedio de asistencia por presentación: 3000-5000 (entre 1986 y 1989).  
 Fuente: Sergio Alberto Ángeles (DJ de Soundset entre 1986 y 1989).
  
- *Star Sound*.  
 Número de presentaciones: 100 (aproximadamente).  
 Período referido: 1984-1986.  
 Rango de asistencia: 50-700 (aproximadamente).  
 Promedio de asistencia por presentación: 3500 (aproximadamente).  
 Fuente: Vanell (Nukleopatra) (fundadora y propietaria de Star Sound).
  
- *Valentino*.  
 Número de presentaciones: 1200 (aproximadamente).  
 Período referido: 1985-1995, posteriormente tocando nrg ocasionalmente.  
 Rango de asistencia: 300-4000.  
 Promedio de asistencia por presentación: 900 (aproximadamente).

---

<sup>♦</sup> Según Luis Ángeles de Jesús (DJ Luis Ángel de Sheriff), antes de 1982 su nombre era Pepe Trueno y tocaba mayoritariamente música tropical y, en menor medida, nrg. Entre 1982 y 1990 tocó exclusivamente nrg. Después de 1990 toca al menos un fragmento de nrg en sus presentaciones, pero ya no es la música predominante en cada una de ellas.

Fuente: Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino).

- *Winners.*

Número de presentaciones: 500 (aproximadamente).

Período referido: 1980-¿1988?, posteriormente tocando high energy ocasionalmente.

Rango de asistencia: 300-13 800.

Promedio de asistencia por presentación: 600 (aproximadamente).

Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners).

## Anexo 6

### (Presentaciones de algunos Luz y Sonido de high energy originarios de la Ciudad de México realizadas fuera de la Ciudad de México)

- *Black Machine.*  
Número de presentaciones: 0\*.  
Lugares y fechas:  
Período referido:  
Rango de asistencia:  
Promedio de asistencia por presentación:  
Fuente: Arturo Navarro Luna (DJ, propietario y fundador de Black Machine).
  
- *Candy.*  
Número de presentaciones: 35 (aproximadamente).  
Lugares y fechas: Pueblo de Moroleón (Guanajuato), ciudad de Tamiahua (Veracruz), Centro de Convenciones de Acapulco (Guerrero), estado de Guanajuato, etc.  
Período referido: 1982-1988.  
Rango de asistencia: 300-4000.  
Promedio de asistencia por presentación: 700 (aproximadamente).  
Fuente: Ignacio Aranda Flores (propietario y fundador de Candy).
  
- *Chalenller.*  
Número de presentaciones: 2.  
Lugares y fechas: Ciudad de Guadalajara, estado de Hidalgo.  
Período referido: 1982-1986.  
Rango de asistencia: 300-800 (números aproximados).  
Promedio de asistencia por presentación: Innecesario.  
Fuente: Rubén Reynoso (copropietario y DJ de Chalenller).
  
- *D' Flirts.*  
Número de presentaciones: 5 (aproximadamente).  
Lugares y fechas: Pueblo de Ixmiquilpan (Hidalgo), ciudad de Cuernavaca, etc.\*\*  
Período referido: 1983-1987.  
Rango de asistencia: 250-1200.  
Promedio de asistencia por presentación: 500 (aproximadamente).  
Fuente: Guillermo Nava (propietario y fundador D'Flirts).
  
- *Éxtasis.*  
Número de presentaciones: 2.  
Lugares y fechas: Gimnasio Lázaro Cárdenas en Salamanca (Guanajuato) y Salón Renovación de León.  
Período referido: 1983-1984.

---

\* Como Romeo tuvo una presentación, en 1987, en el Municipio de Izúcar de Matamoros (Morelos), a la cual aproximadamente acudieron 200 personas.

\*\* Sólo en el caso de las ciudades capitales no se indica el estado al que pertenecen.

Rango de asistencia: 1000-2500 (números aproximados).

Promedio de asistencia por presentación: Innecesario.

Fuente: Virginia Castañeda (DJ de Éxtasis).

- *Forastero.*

Número de presentaciones: 20 (aproximadamente).

Lugares y fechas: Pista de Patinaje Broadway en Toluca, estados de Puebla, Tlaxcala, etc.

Período referido: 1982-1989.

Rango de asistencia: 150-500 (aproximadamente).

Promedio de asistencia por presentación: 350 (aproximadamente).

Fuente: Senén Reyes (DJ de Forastero).

- *Lesbos Discotheque.*

Número de presentaciones: 90 (aproximadamente).

Lugares y fechas: Ciudades de Puebla, Jalapa, Toluca, Guanajuato, Irapuato (Guanajuato), Tampico (Tamaulipas), Salamanca (Guanajuato), estados de Michoacán, Hidalgo, etc.

Período referido: 1980-2005 (en activo).

Rango de asistencia: 1-600.

Promedio de asistencia por presentación: 500 (aproximadamente).

Fuente: Alfonso Hinojosa (propietario y fundador de Lesbos Discotheque).

- *Leiser.*

Número de presentaciones: 30 (aproximadamente).

Lugares y fechas: Ciudad de Toluca, estados de Puebla, Hidalgo, etc.

Período referido: 1982-1990.

Rango de asistencia: 400-1700.

Promedio de asistencia por presentación: 1000 (aproximadamente).

Fuente: Víctor Manuel Sánchez (DJ, propietario y fundador de Leiser).

- *Master Genius.*

Número de presentaciones: 60 (aproximadamente).

Lugares y fechas: Ciudad de Toluca, estados de Guanajuato, Morelos, Veracruz, Guerrero, Hidalgo, Puebla, Tlaxcala, Querétaro, etc.

Período referido: 1984-1988.

Rango de asistencia: 800-1500 (números aproximados).

Promedio de asistencia por presentación: 1000 (aproximadamente).

Fuente: Álvaro Hernández (propietario, fundador y DJ de Master Genius).

- *Megatron.*

Número de presentaciones: 3.

Lugares y fechas: Ciudades de Toluca y Guadalajara.

Período referido: 1982-1985.

Rango de asistencia: 300-600 (aproximadamente).

Promedio de asistencia por presentación: 400 (aproximadamente).

Fuente: Rubén Reynoso (DJ, propietario y fundador de Megatron).



- *Montesquiu.*  
 Número de presentaciones: 50 (aproximadamente).  
 Lugares y fechas: Pueblo de Huehuetoca (Estado de México), ciudades de Oaxaca, Cuernavaca, Guadalajara, Puebla, Monterrey, Salina Cruz (Oaxaca), Veracruz (Veracruz), Acapulco (Guerrero), etc.  
 Período referido: 1980-1990.  
 Rango de asistencia: 280-8000.  
 Promedio de asistencia por presentación: 1500 (aproximadamente).  
 Fuente: Ignacio Monge Espinosa, DJ, propietario y fundador de Montesquiu.
  
- *Polymarchs*  
 Número de presentaciones: ¿?.  
 Lugares y fechas: Pueblos de San Miguel de Allende (Guanajuato), Metepec (Estado de México), ciudades de Puebla, Progreso de Obregón (Hidalgo), Ciudad Guzmán (Jalisco), Club de Leones de Cuernavaca, Salón de Recepciones El Caracol en Jalapa, Centro de Convenciones de Acapulco (Guerrero), Centro de Convenciones de Ciudad Madero (Tamaulipas), Auditorio de Ciudad Mante (Tamaulipas), Salón Salemic en Salina Cruz (Oaxaca), Centro de Trabajo y Recreación de Tizayuca (Hidalgo)\*\*\*.  
 Período referido: ¿?.  
 Rango de asistencia: ¿?.  
 Promedio de asistencia por presentación: ¿?.  
 Fuente: Silva. “Aniversario Luctuoso de Tony Barrera” en *Charlie D.J. High Energy Virtual Radio*. [biografía en línea]. Charlie D.J. [Fecha de consulta: 23 de mayo de 2005]. <<http://www.charliedj.net>> y propagandas diversas.
  
- *Rhamses.*  
 Número de presentaciones: No recuerda.  
 Lugares y fechas: Estados de Puebla, Tlaxcala, Morelos, Guerrero, Veracruz.  
 Período referido: ¿1983-1987?  
 Rango de asistencia: 500-2500 (aproximadamente).  
 Promedio de asistencia por presentación: 1200 (aproximadamente).  
 Fuente: María de los Ángeles Silva de la Barrera (propietaria, fundadora y DJ de Rhamses).
  
- *Scrounge.*  
 Número de presentaciones: 40 (aproximadamente).  
 Lugares y fechas: Estados de Puebla e Hidalgo.  
 Período referido: 1982-1992.  
 Rango de asistencia: 10-700 (aproximadamente).  
 Promedio de asistencia por presentación: 280 (aproximadamente).  
 Fuente: José Pablo Ubaldo Martínez (propietario y fundador de Scrounge).
  
- *Sheriff.*

---

\*\*\* En el caso de otras presentaciones de las cuales tuve conocimiento, en las cuales no fue posible determinar si se tocó exclusivamente nrg, no son mencionadas.

Número de presentaciones: 528 (aproximadamente).  
Lugares y fechas: Pueblos de Cortázar (Guanajuato), Ixmiquilpan (Hidalgo), ciudades de Guanajuato, Querétaro, Club la Rotaria en Celaya (Guanajuato), etc.  
Período referido: 1982-1990.  
Rango de asistencia: 800-5000 (ambos son aproximados).  
Promedio de asistencia por presentación: 2500 (aproximadamente).  
Fuente: Luis Ángeles de Jesús (DJ Luis Ángel de Sheriff).

- *Soundset.*

Número de presentaciones: 96 (aproximadamente, entre 1986 y 1989).  
Lugares y fechas: Ciudad de Toluca, estados de Puebla, Oaxaca, Veracruz, Querétaro.  
Período referido: 1986-1989 (lapso laboral de la fuente).  
Rango de asistencia: 600-5000 (aproximadamente, entre 1986 y 1989).  
Promedio de asistencia por presentación: 3000-5000 (entre 1986 y 1989).  
Fuente: Sergio Alberto Ángeles (DJ de Soundset entre 1986 y 1989).

- *Valentino*

Número de presentaciones: 30 (aproximadamente).  
Lugares y fechas: Ciudades de Puebla, Querétaro, Guanajuato, Cuernavaca, Toluca (la mayoría en el período 1985-1989).  
Rango de asistencia: 800-2000 (ambos son aproximados).  
Promedio de asistencia por presentación: 1500 (aproximadamente).  
Fuente: Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino).

- *Winners.*

Número de presentaciones: 100 (aproximadamente).  
Lugares y fechas: Centro de Convenciones Tabasco 2000 en Villahermosa (¿1988?) y otros sitios.  
Período referido: ¿1980-1988?.  
Rango de asistencia: 450-6000.  
Promedio de asistencia por presentación: 600.  
Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners).

## Anexo 7

### (Algunas presentaciones de artistas de *high energy* en la Ciudad de México)<sup>♦</sup>

- *Bailarín*: Estelares de la película *Breakin'*.

Procedencia: EU.

Fecha: ¿1984? (es la fecha aproximada que recuerda).

Lugar: Estacionamiento Banco Somex (Calle Javier Rojo Gómez No. 72, Colonia Nochebuena, Delegación Iztapalapa).

Patrocinador y/o participante en el evento: Candy.

Fuente: Ignacio Aranda Flores (propietario y fundador de Candy).

Fecha: 22 de septiembre de 1984.

Lugar: Estacionamiento Banco Somex (Calle Javier Rojo Gómez No. 72, Colonia Nochebuena, Delegación Iztapalapa).

Patrocinador y/o participante en el evento: Banana.

Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Arturo Navarro Luna).

- *Intérprete*: *Boys Town Gang*.

Procedencia: EU.

Fecha: 8 de octubre de 1983.

Lugar: Sala de Armas de la Ciudad Deportiva Magdalena Mixihuca (Avenida Río Piedad s/n, Colonia Magdalena Mixihuca, Delegación Iztacalco).

Patrocinador y/o participante en el evento: Polymarchs.

Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Arturo García Trejo).

*Intérprete*: *Bruno Danzza*.

Procedencia: México.

Fecha: 27 de noviembre de 1988.

Lugar: Módulo Esfor Dance (Calle Miguel Velázquez esquina Miguel Hidalgo, Colonia 10 de abril, Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México).

---

<sup>♦</sup> He incluido artistas de música disco y de *break*, en aquellos casos en que, salvo el momento de su presentación, el resto del tiempo hubo nrg en la misma tocada. A lo largo de este trabajo se señalan los nexos históricos de ambas músicas con el nrg en la Ciudad de México. También señaló intérpretes que cantaron disco y nrg, los cuales solamente son mencionados sin hacer alusión a esta situación. En relación con las divergencias de las fuentes respecto a algunos datos, lo que se ha realizado es cruzar información con la mayor cantidad de fuentes posibles del siguiente modo. En algunas ocasiones, las propagandas incurren en errores flagrantes de ubicación geográfica conforme a las demarcaciones jurídicas. En estas situaciones, lo que he hecho ha sido confirmar la ubicación del lugar y corregir el dato, en la medida de lo posible, sin cambiar la fuente ni señalar el error. Del mismo modo, aquellos testimonios que resultan fiables y no recuerdan una fecha o lugar justos, son precisados, sin señalamiento alguno, cuando su información resulta avalada por una segunda fuente confiable con el lugar o la fecha exactos. He tratado de recopilar el mayor número de presentaciones posible. En el caso de las que su existencia resulta dudosa, por diferentes motivos, y de las cuales no pude confirmarlas mediante una segunda fuente fiable de información, no han sido señaladas.

Patrocinador y/o participante en el evento: Estridance.  
Fuente: Propaganda de la presentación (material proporcionado por Rubén Reynoso).

- *Intérprete: Byanka.*  
Procedencia: EU.

Fecha: 22 de diciembre de 1985.  
Lugar: Módulo Zapotitlán (Módulo La Llantera) (Calzada México-Tulyehualco, hoy Avenida Tláhuac, No. 6073, Pueblo Zapotitlán, Delegación Tláhuac).

Fecha: 1985.  
Lugar: Centro Social Barrio “Cuajimalpa” (Calle Veracruz esquina Lerdo, Colonia Cuajimalpa, Delegación Cuajimalpa).

Patrocinador y/o participante en el evento: Banana.  
Fuente: Propagandas de las presentaciones (colecciones particulares de Antonio Pacheco Pacheco y José Luis Cornish).

- *Intérprete: Carlos Pérez.*  
Procedencia: España.  
Fecha: 9 de junio de 1985.  
Lugar: Ex-balneario del Deportivo Olímpico de Pantitlán (Calle Central esquina Talleres Gráficos, Colonia Pantitlán, Delegación Iztacalco).  
Patrocinador y/o participante en el evento: Banana, High Energy y Enterprice.  
Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- *Intérprete: Click.*  
Procedencia: México.

Fecha:  
Lugar:  
Patrocinador y/o participante en el evento: Polymarchs.  
Fuente: Silva. “Aniversario Luctuoso de Tony Barrera” en *Charlie D.J. High Energy Virtual Radio*. [biografía en línea]. Charlie D.J. [Fecha de consulta: 23 de mayo de 2005]. <<http://www.charliedj.net>>.

Fecha: Sábado 18 (información de la fecha incompleta).  
Lugar: Restaurante-Bar La Carreta (Prolongación División del Norte No. 240, Delegación Xochimilco).  
Patrocinador y/o participante en el evento: Vanee’s.  
Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Arturo Navarro Luna).

Fecha: ¿1986?.

Lugar: Centro Cívico Santa Clara (Melchor Ocampo s/n visible, Colonia Santa Clara, Municipio Ecatepec de Morelos, Estado de México).

Patrocinador y/o participante en el evento: Soundset.

Fuente: Sergio Alberto Ángeles (DJ de Soundset entre 1986 y 1989).

Fecha: 26 de julio de ¿1989?.

Lugar: Módulo Zapotitlán (Módulo La Llantera) (Calzada México-Tulyehualco, hoy Avenida Tláhuac, No. 6073, Pueblo Zapotitlán, Delegación Tláhuac).

Patrocinador y/o participante en el evento: Rhamses y Master Genius.

Fuente: Álvaro Hernández (propietario, fundador y DJ de Master Genius).

- *Intérprete: Divine.*

Procedencia: EU.

Fecha: ¿1983? (es la fecha aproximada que recuerda).

Lugar: Hotel de México (Calle Montecito No. 38, Colonia Nápoles, Delegación Benito Juárez).

Patrocinador y/o participante en el evento: Winners.

Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners).

Fecha: Marzo de 1984.

Lugar: Discoteca Caribbean Disco Club (Insurgentes Sur).

Patrocinador y/o participante en el evento: Caribbean Disco Club.

Fuente: Arturo García Trejo, ex-integrante del show-ballet Geep Side y David Pérez Castilleja, propietario, fundador y DJ de Laboratorio Disco Winner.

Fecha: Marzo de 1984.

Lugar: Club de Periodistas (Filomeno Mata No. 8, Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc).

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.

Fuente: David Pérez Castilleja (DJ, propietario y fundador de Laboratorio Disco Winner y vendedor a las afueras del Club de Periodistas y de Mérida 10).

Fecha: 10 de marzo de 1984.

Lugar: Hotel de México (Calle Montecito No. 38, Colonia Nápoles, Delegación Benito Juárez).

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller y Soundset.

Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

Fecha: 12 de enero de 1985.

Lugar: Club de Periodistas (Filomeno Mata No. 8, Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc).

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.

Fecha: 13 de enero de 1985.

Lugar: Club de Periodistas (Filomeno Mata No. 8, Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc).

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.

Fuente: Propaganda de las presentaciones (colección particular de Arturo Navarro Luna).

- *Intérprete: Eddy Huntington.*

Procedencia: Inglaterra.

Fecha: 1 de junio de 2001.

Lugar: Base de Mérida (Calle Mérida No. 10, Colonia Roma Norte, Delegación Cuauhtémoc).

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.

Fuente: Highlendario 2001 de Patrick Miller y Luisitonet Oaxaca. “Boleto” en *Charlie D.J. High Energy Virtual Radio* (Categoría: Skins) [imagen en línea]. Charlie D.J. [Fecha de consulta: 7 de junio de 2005]. <<http://www.charliedj.net>>.

Fecha: 2 de junio de 2001.

Lugar: Ex-balneario del Deportivo Olímpico de Pantitlán (Calle Central esquina Talleres Gráficos, Colonia Pantitlán, Delegación Iztacalco).

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.

Fuente: Vista de la propaganda de la presentación.

- *Intérprete: Flamingo Rock* (disco)\*.

Procedencia: ¿?

Fecha: 1984.

Lugar: Hotel de México (Calle Montecito No. 38, Colonia Nápoles, Delegación Benito Juárez).

Fecha: 7 de abril de ¿1984?.

Lugar: Salón Los Arcos (Carretera Tulyehualco-Xochimilco, Colonia San Luis Tlaxialtemalco, Delegación Xochimilco).

Patrocinador y/o participante en el evento: Winners.

Fuente: Propagandas del anuncio de la presentación y de la presentación (colecciones particulares de Israel Ramírez Paredes y de Antonio Pacheco Pacheco).

- *Intérprete: Frank Loverde.*

Procedencia: EU.

---

\* La pieza musical por la que trajeron a este grupo, “Atlantes de Tula”, quizás puede considerarse como música disco en transición, pero cercana a la “música instrumental” influyente de la disco.

Fecha: No recuerda la fecha.

Lugar: ¿Discoteca Magic? (Insurgentes Sur) (no recuerda el nombre de la discoteca ni la ubicación precisa).

Patrocinador y/o participante en el evento: Montesquiú y Menergy.

Fuente: Ignacio Monge Espinosa, DJ, propietario y fundador de Montesquiú.

Fecha: 1983.

Lugar: Palacio de los Deportes (Avenida Río Churubusco s/n, entre Viaducto Miguel Alemán y Av. Añil, Colonia Granjas México, Delegación Iztacalco).

Patrocinador y/o participante en el evento: Polymarchs.

Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- *Intérprete: Fred Ventura.*

Procedencia: Italia.

Fecha: ¿?

Lugar: ¿Auditorio Municipal? de Tultepec (Municipio de Tultepec, Estado de México).

Patrocinador y/o participante en el evento: Winners.

Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners) y video del evento.

Fecha: 5 de febrero de 1994.

Lugar: Salón Ivory (Carretera Lago de Guadalupe, kilómetro 6 ½, Ampliación Lomas de San Miguel, Municipio de Atizapán de Zaragoza, Estado de México).

Fecha: 6 de febrero de 1994.

Lugar: Casa Popular (Avenida Luis Cabrera No. 1, Colonia San Jerónimo Lídice, Delegación Magdalena Contreras).

Fecha: 13 de febrero de 1994.

Lugar: Salón Sagitario (Calle 8 No. 38, Colonia Estado de México, Municipio de Netzahualcóyotl, Estado de México).

Patrocinador y/o participante en el evento: Valentino.

Fecha: 20 de febrero de 1994.

Lugar: Centro Cívico Santa Clara (Melchor Ocampo s/n visible, Colonia Santa Clara, Municipio Ecatepec de Morelos, Estado de México).

Patrocinador y/o participante en el evento: Valentino, Mr. Hopper y Soundset.

Fuente: Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino) y propagandas de la presentaciones (colecciones particulares de Arturo García Trejo y Antonio Pacheco Pacheco).

(Presentación junto a Ken Laslo).

Fecha: 15 de mayo de 1994.

Lugar: Centro Cívico Santa Clara (Melchor Ocampo s/n visible, Colonia Santa Clara, Municipio Ecatepec de Morelos, Estado de México).

Patrocinador y/o participante en el evento: Valentino y Bogart.

Fuente: Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino) y propaganda de la presentación (colección particular de Arturo García Trejo).

- *Intérprete: Gloria Gaynor* (disco)

Procedencia: Inglaterra.

Fecha: 28 de enero de 1984.

Lugar: Sala de Armas de la Ciudad Deportiva Magdalena Mixihuca (Avenida Río Piedad s/n, Colonia Magdalena Mixihuca, Delegación Iztacalco).

Patrocinador y/o participante en el evento: Polymarchs.

Fuente: Propaganda del anuncio de la presentación (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- *Intérprete: Ivette* (presentación junto a Sabby Rayas).

Procedencia: EU.

Fecha: ¿1987-1988?

Lugar: Club de Periodistas (Filomeno Mata No. 8, Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc).

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.

Fuente: Testimonio propio.

*Intérprete: Los Joao* \*\*.

Procedencia: México.

Fecha: Julio de 1998 (aproximadamente).

Lugar: Explanada del Zócalo de Tlalnepantla (Municipio de Tlalnepantla de Baz, Estado de México).

Patrocinador y/o participante en el evento: Forastero.

Fuente: Senén Reyes (DJ de Forastero).

- *Intérprete: Jessica Williams*.

Procedencia: EU.

Fecha: ¿?

Lugar: Municipio de Ecatepec, Estado de México.

Patrocinador y/o participante en el evento: Winners.

Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners).

---

\*\* Este grupo no fue un intérprete exclusivo de música nrg y su repertorio histórico principal no versó sobre de este género. En este evento cantaron sus temas nrg, pero no únicamente. Se trató de un cierre de campaña electoral priísta.



Fecha: 23 de noviembre, década de los ochenta.

Lugar: Auditorio Municipal Jorge Jiménez Cantú (Municipio de Nicolás Romero, Estado de México).

Patrocinador y/o participante en el evento: Banana, Sheriff y Transx.

Fuente: Propagandas de la presentación (colecciones particulares de Israel Ramírez Paredes y Antonio Pacheco Pacheco).

Fecha: 17 de marzo de 1984.

Lugar: ¿?.

Patrocinador y/o participante en el evento: Menergy.

Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

Fecha: 8 de abril de 1984.

Lugar: Salón Estrella (Calle Estrella No. 18, Colonia Barrio San Pablo, Delegación Iztapalapa).

Patrocinador y/o participante en el evento: Chester's.

Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Antonio Pacheco Pacheco).

(Presentación junto a Mike Mareen).

Fecha: 16 de noviembre de 1986.

Lugar: Gran Salón del Hotel de México (Calle Montecito No. 38, Colonia Nápoles, Delegación Benito Juárez).

Patrocinador y/o participante en el evento: Winners.

Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Antonio Pacheco Pacheco).

(Presentación junto a Mike Mareen y Man 2 Man).

Fecha: 6 de diciembre de 1986.

Lugar: Hotel de México (Calle Montecito No. 38, Colonia Nápoles, Delegación Benito Juárez).

Patrocinador y/o participante en el evento: Winners.

Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners), propagandas de la presentación (colecciones particulares de Antonio Pacheco Pacheco y Álvaro Hernández) y fotografías de la presentación (colección particular de Álvaro y Salvador Hernández).

- *Intérprete: Ken Laslo.*

Procedencia: Italia.

Fecha: 14 de mayo de 1994.

Lugar: Pista Chess (Calle Magnolia No. 15, Colonia 2ª Ampliación Santiago Acahualtepec, Delegación Iztapalapa).

Patrocinador y/o participante en el evento: Valentino.  
Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Antonio Pacheco Pacheco).

(Presentación junto a Fred Ventura).

Fecha: 15 de mayo de 1994.

Lugar: Centro Cívico Santa Clara (Melchor Ocampo s/n visible, Colonia Santa Clara, Municipio Ecatepec de Morelos, Estado de México).

Patrocinador y/o participante en el evento: Valentino.

Fuente: Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino) y propaganda de la presentación (colección particular de Arturo García Trejo).

- *Intérprete: Koto.*

Procedencia: Holanda.

Fecha: 15 de agosto de 2003.

Lugar: Centro de Convenciones Tlatelolco (Eje 2 Norte Manuel González No. 171, Colonia San Simón Tolnáhuac, Delegación Cuauhtémoc).

Fecha: 17 de agosto de 2003.

Lugar: Rodeo Valle de Chalco (Avenida Alfredo del Mazo s/n, Colonia Niños Héroes, Municipio de Valle de Chalco, Estado de México).

Fecha: 24 de agosto de 2003.

Lugar: Casa Popular (Avenida Luis Cabrera No. 1, Colonia San Jerónimo Lídice, Delegación Magdalena Contreras).

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.

Fuente: *La Revista Noche Caliente*, p. 8.

- *Intérprete: Lady D* (presentación junto a Trans-X).

Procedencia:

Fecha: 18 de febrero del 2000.

Lugar: Base de Mérida (Calle Mérida No. 10, Colonia Roma Norte, Delegación Cuauhtémoc).

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.

Fuente: Testimonio propio.

- *Intérprete: Lime*<sup>\*\*\*</sup>.

---

\*\*\* Según el propietario de la propaganda, no se presentaron Denis Le Page y Denyse Savaria (Denyse Le Page), integrantes del dueto Lime, sino alguno de los rostros que eran utilizados en lugar de ellos para sus

Procedencia: Canadá.  
Fecha: 5 de junio de 1988.  
Lugar: Casa Popular (Avenida Luis Cabrera No. 1, Colonia San Jerónimo Lídice, Delegación Magdalena Contreras).  
Patrocinador y/o participante en el evento: Valentino y Patrick Miller.  
Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Arturo García Trejo).

- *Intérprete: Lisa* (presentación junto a Paul Parker).  
Procedencia: EU.  
Fecha: 29 de enero de 1995.  
Lugar: Casa Popular (Avenida Luis Cabrera No. 1, Colonia San Jerónimo Lídice, Delegación Magdalena Contreras).  
Patrocinador y/o participante en el evento: Valentino.  
Fuente: Testimonio propio.

- *Intérprete: Man 2 Man*.  
Procedencia: EU.

Fecha: 4 de mayo de 1986.  
Lugar: Club de Periodistas (Calle Filomeno Mata No. 8, Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc).  
Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.  
Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Arturo García Trejo).

(Presentación junto a Jessica Williams y Mike Mareen).

Fecha: 6 de diciembre de 1986.  
Lugar: Hotel de México (Calle Montecito No. 38, Colonia Nápoles, Delegación Benito Juárez).  
Patrocinador y/o participante en el evento: Winners.  
Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners), propagandas de la presentación (colecciones particulares de Antonio Pacheco Pacheco y Álvaro Hernández) y fotografías de la presentación (colección particular de Álvaro y Salvador Hernández).

- *Intérprete: Master Genius (break)*.  
Procedencia: Holanda.  
Fecha: 14 de julio de 1984.  
Lugar: Palacio de los Deportes (Avenida Río Churubusco s/n, entre Viaducto Miguel Alemán y Av. Añil, Colonia Granjas México, Delegación Iztacalco).

---

presentaciones. Sustituirlos por actores en sus conciertos y portadas de discos fue una práctica común. Al respecto, puede verse Margeli. "Models-Actors" en *Dario's Lime Page* [nota informativa en línea]. Dario Ma. [Fecha de consulta: 25 de junio de 2005] <<http://www.geocities.com/limelepage/models.html>>.

Patrocinador y/o participante en el evento: Chester's, Rosqui.  
Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Arturo García Trejo).

- *Intérprete: Mike Mareen.*  
Procedencia: Alemania.

Fecha: 15 de noviembre de 1986.  
Lugar: Club de Periodistas (Calle Filomeno Mata No. 8, Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc).

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.  
Fuente: Alfredo Ortiz (presentador de Patrick Miller de 1986 a 1995) y propaganda de la presentación (colección particular de Antonio Pacheco Pacheco).

Fecha: 2 de julio de 2004.  
Lugar: Salón Flamingos (Avenida Gustavo Baz No. 5 Norte, Colonia Centro, Municipio de Naucalpan, Estado de México).  
Patrocinador y/o participante en el evento: Winners.  
Fuente: Testimonio propio.

Fecha: 3 de julio de 2004.  
Lugar: Base de Mérida (Calle Mérida No. 10, Colonia Roma Norte, Delegación Cuauhtémoc).  
Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.  
Fuente: Vista de la propaganda de la presentación (tamaño póster en la calle).

Fecha: 4 de julio de 2004.  
Lugar: Rodeo Valle de Chalco (Avenida Alfredo del Mazo s/n, Colonia Niños Héroes, Municipio de Valle de Chalco, Estado de México).  
Patrocinador y/o participante en el evento: Winners.  
Fuente: Vista de la propaganda de la presentación (tamaño póster en la calle).

(Presentación junto a Jessica Williams)

Fecha: 16 de noviembre de 1986.  
Lugar: Gran Salón del Hotel de México (Calle Montecito No. 38, Colonia Nápoles, Delegación Benito Juárez).  
Patrocinador y/o participante en el evento: Winners.  
Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Antonio Pacheco Pacheco).

(Presentación junto a Jessica Williams y Man 2 Man).

Fecha: 6 de diciembre de 1986.  
Lugar: Hotel de México (Calle Montecito No. 38, Colonia Nápoles, Delegación Benito Juárez).  
Patrocinador y/o participante en el evento: Winners.

Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners), propagandas de la presentación (colecciones particulares de Antonio Pacheco Pacheco y Álvaro Hernández) y fotografías de la presentación (colección particular de Álvaro y Salvador Hernández).

- *Intérprete: Mitch and Melanie*\*\*\*\*.

Procedencia: Canadá.

Fecha: ¿1991-1992?

Lugar: Casa Popular (Avenida Luis Cabrera No. 1, Colonia San Jerónimo Lídice, Delegación Magdalena Contreras).

Patrocinador y/o participante en el evento: Valentino.

Fuente: Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino).

Fecha: ¿?

Lugar: ¿?

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.

Fuente: Coamaño. “El high energy en México. Una Retrospectiva” (Segunda parte) en *DJ Concept* No. 23, Septiembre 2004. México.

- *Intérprete: Modern Rocketry.*

Procedencia:

Fecha: 1988.

Lugar: Club de Periodistas (Calle Filomeno Mata No. 8, Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc).

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.

Fuente: Testimonio propio.

- *Intérprete: Paul Parker.*

Procedencia: EU.

Fecha:

Lugar:

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.

Fuente: Coamaño. “El high energy en México. Una Retrospectiva” (Segunda parte) en *DJ Concept* No. 23, Septiembre 2004. México.

(Presentación junto a Lisa).

Fecha: 28 de enero de 1995.

Lugar: Salón Sagitario (Calle 8 No. 38, Colonia Estado de México, Municipio de Netzahualcóyotl, Estado de México).

Patrocinador y/o participante en el evento: Valentino.

---

\*\*\*\* El dueto Lime trabajó un breve período bajo este nombre.

Fecha: 29 de enero de 1995.

Lugar: Casa Popular (Avenida Luis Cabrera No. 1, Colonia San Jerónimo Lídice, Delegación Magdalena Contreras).

Patrocinador y/o participante en el evento: Valentino.

Fecha: 4 de febrero de 1995.

Lugar: Salón Las Granadas (Pueblo de San Salvador Atenco, Municipio de Atenco, Estado de México).

Patrocinador y/o participante en el evento: Valentino.

Fecha: 5 de febrero de 1995.

Lugar: Centro Cívico Santa Clara (Melchor Ocampo s/n visible, Colonia Santa Clara, Municipio Ecatepec de Morelos, Estado de México).

Patrocinador y/o participante en el evento: Valentino.

Fuente: Testimonio propio (29 de enero de 1995) y presentaciones de las propagandas (colección particular de Antonio Pacheco Pacheco).

- *Intérprete: Plaza Oh.*

Procedencia: EU.

Fecha: 19 de octubre, ¿1990-1991?

Lugar: Club de Periodistas (Calle Filomeno Mata No. 8, Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc).

Fecha: 20 de octubre, ¿1990-1991?

Lugar: Módulo La Llantera (Avenida Tláhuac No. 6073, Pueblo Zapotitlán, Delegación Tláhuac).

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.

Fecha: 27 de octubre, ¿1990-1991?

Lugar: Centro Cívico de Ecatepec (Avenida Insurgentes s/n, Colonia San Cristóbal Centro, Municipio de Ecatepec de Morelos, Estado de México).

Fecha: 3 de noviembre, ¿1990-1991?

Lugar: Ex balneario olímpico.

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller y Soundset.

Fuente: Testimonio de la presentación (19 de octubre) y propagandas de la presentaciones (colección particular de Antonio Pacheco Pacheco).

- *Intérprete: Sabby Rayas.*

Procedencia: EU.

Fecha: ¿1987-1988?.

Fecha: ¿1987-1988? (presentación junto a Ivette).

Lugar: Club de Periodistas (Calle Filomeno Mata No. 8, Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc).

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.

Fuente: Testimonio propio.

Fecha: ¿?

Lugar: Casa Popular (Avenida Luis Cabrera No. 1, Colonia San Jerónimo Lídice, Delegación Magdalena Contreras).

Patrocinador y/o participante en el evento: Valentino.

Fuente: Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino).

Fecha: ¿?

Lugar: Frontón San Ricardo.

Patrocinador y/o participante en el evento: Valentino.

Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

*Intérprete: Stop.*

Procedencia: EU.

Fecha:

Lugar:

Patrocinador y/o participante en el evento: Polymarchs.

Fuente: Silva. "Aniversario Luctuoso de Tony Barrera" en *Charlie D.J. High Energy Virtual Radio* [biografía en línea]. Charlie D.J. [Fecha de consulta: 23 de mayo de 2005]. <<http://www.charliedj.net>>.

- *Intérprete: Sylvester.*

Procedencia: EU.

Fecha: 13 de noviembre de 1983.

Lugar: Centro Cívico de Ecatepec (Avenida Insurgentes s/n, Colonia San Cristóbal Centro, Municipio de Ecatepec de Morelos, Estado de México).

Patrocinador y/o participante en el evento: Master Genius y Polymarchs.

Fuente: Álvaro Hernández (propietario, fundador y DJ de Master Genius) y propagandas de las presentaciones (colecciones particulares de Israel Ramírez Paredes, Arturo García Trejo y Antonio Pacheco Pacheco).

Fecha: ¿1984?.

Lugar: Pueblo de Zapotitlán, Delegación Tláhuac.

Patrocinador y/o participante en el evento: Polymarchs.

Fuente: Adolfo Vega (DJ de Scrounge).

Fecha: 18 de febrero de 1984.

Lugar: Sala de Armas de la Ciudad Deportiva Magdalena Mixihuca (Avenida Río Piedad s/n, Colonia Magdalena Mixihuca, Delegación Iztacalco).

Patrocinador y/o participante en el evento: Polymarchs.

Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

Fecha: 26 de abril de 1986.

Lugar: Palacio de los Deportes (Avenida Río Churubusco s/n, entre Viaducto Miguel Alemán y Av. Añil, Colonia Granjas México, Delegación Iztacalco).

Patrocinador y/o participante en el evento: Forastero, Montesquiu, Polymarchs, Rhamses, Soundset, Menergy, Banana.

Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Israel Ramírez Paredes) y S/a. "Fotos Producción Maestra Sylvester '86" en *Charlie D.J. High Energy Virtual Radio* (Categoría: Eventos High) [fotografías en línea]. Charlie D.J. [Fecha de consulta: 7 de junio de 2005]. <<http://www.charliedj.net>>.

- *Intérprete: Tapps.*

Procedencia: Canadá.

Fecha: ¿?

Lugar: Pentatlón Universitario (Eje 1 Norte Alzate No. 204, Colonia Santa María la Ribera, Delegación Cuauhtémoc).

Patrocinador y/o participante en el evento: Montesquiu.

Fuente: Ignacio Monge Espinosa, DJ, propietario y fundador de Montesquiu.

Fecha: 20 de julio de 1985.

Lugar: Pentatlón Universitario (Eje 1 Norte Alzate No. 204, Colonia Santa María la Ribera, Delegación Cuauhtémoc).

Patrocinador y/o participante en el evento: Banana, Blacster, Polymarchs, Soundset.

Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Arturo García Trejo).

Fecha: 21 de julio de 1985.

Lugar: Ex-balneario del Deportivo Olímpico de Pantitlán (Calle Central esquina Talleres Gráficos, Colonia Pantitlán, Delegación Iztacalco).

Patrocinador y/o participante en el evento: Polymarchs, Banana y Enterprice.

Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

Fecha: 5 de noviembre 1989.

Lugar: Palacio de los Deportes (Avenida Río Churubusco s/n, entre Viaducto Miguel Alemán y Av. Añil, Colonia Granjas México, Delegación Iztacalco).

Patrocinador y/o participante en el evento: Polymarchs.

Fuente: Testimonio propio.



Fecha: 18 de mayo de 2003.

Lugar: Casa Popular (Avenida Luis Cabrera No. 1, Colonia San Jerónimo Lídice, Delegación Magdalena Contreras).

Patrocinador y/o participante en el evento: Polymarchs y D'Flirts.

Fuente: *La Revista Noche Caliente*, p. 5, Álvaro Hernández (propietario, fundador y DJ de Master Genius) y Guillermo Nava (propietario y fundador del LS D'Flirts).

- *Intérprete: Trans-X.*

Procedencia: Canadá.

Fecha: Década de los ochenta.

Lugar: Sala de Armas de la Ciudad Deportiva Magdalena Mixihuca (Avenida Río Piedad s/n, Colonia Magdalena Mixihuca, Delegación Iztacalco).

Patrocinador y/o participante en el evento: Lesbos Discotheque y Menergy.

Fuente: Alfonso Hinojosa (propietario y fundador de Lesbos Discotheque).

Fecha: 31 de marzo de 1984.

Lugar: Sala de Armas de la Ciudad Deportiva Magdalena Mixihuca (Avenida Río Piedad s/n, Colonia Magdalena Mixihuca, Delegación Iztacalco).

Patrocinador y/o participante en el evento: Menergy y Spinks.

Fuente: Propaganda de la presentación (colección particular de Antonio Pacheco Pacheco).

(Presentación junto a Lady D).

Fecha: 18 de febrero del 2000.

Lugar: Base de Mérida (Calle Mérida No. 10, Colonia Roma Norte, Delegación Cuauhtémoc).

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.

Fuente: Testimonio propio.

- *Intérprete: Tyrants in Therapy (Tiranos en Terapia).*

Procedencia:

Fecha: ¿?.

Lugar: Club de Periodistas (Calle Filomeno Mata No. 8, Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc).

Patrocinador y/o participante en el evento: Patrick Miller.

Fuente: Coamaño. "El high energy en México. Una Retrospectiva" (Segunda parte) en *DJ Concept* No. 23, Septiembre 2004. México.

## Anexo 8

### (Ubicación de las “casas” de algunos Luz y Sonido de high energy en la Ciudad de México)<sup>^</sup>

- *Albayul.*

Casa: Base Ziklin's One.

Dirección: Calle Gardenias No.1, Colonia Cuchilla Valle de Guadalupe, Municipio de Ecatepec de Morelos (Estado de México).

Período de funcionamiento: ¿?.

Capacidad de asistencia: ¿?.

Función original de la casa: ¿?.

Fuente: Propaganda de presentación (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- *Candy.*

Casa: Banco Somex.

Dirección: Calle Javier Rojo Gómez No. 72, Colonia Nochebuena, Delegación Iztapalapa.

Período de funcionamiento: 1982-1987.

Capacidad de asistencia: 2000.

Función original de la casa: Estacionamiento de un banco.

Casa: Salón Estrella.

Dirección: Calle Estrella No. 18, Colonia Barrio San Pablo, Delegación Iztapalapa.

Período de funcionamiento: 1982-1987.

Capacidad de asistencia: 2000\*.

Función original de la casa: Salón de fiestas.

Casa: Disco Hollywood.

Dirección: Explanada de la Supermanzana 6, Colonia Vicente Guerrero, Delegación Iztapalapa.

Período de funcionamiento: 1982-1987.

Capacidad de asistencia: 1000.

Función original de la casa: Discoteca.

Fuente: Ignacio Aranda Flores (propietario y fundador de Candy).

- *Chalenller.*

---

<sup>^</sup> Sólo se consideran casas de nrg. En el caso de los LS que dejaron el género no se consideran sus casas posteriores. Si la casa inició como nrg y después siguió siendo usada para tocar otras músicas, es tomada en cuenta indicando el período en el que funcionó como base de esta música.

\* Este espacio es señalado por Candy y Scrounge como su base. Esto no tiene un carácter contradictorio, pues fue posible que una casa lo fuera simultáneamente de dos o más LS. Sin embargo, existe una diferencia de apreciación en cuanto a la capacidad del inmueble. He dejado ambas.

Casa: Salón El Forum.  
Dirección: Calle Filiberto Gómez No.28, Colonia Santiago Ahuizotla, Municipio de Naucalpan de Juárez (Estado de México).  
Período de funcionamiento: 1984-1986.  
Capacidad de asistencia: 1300 (aproximadamente).  
Función original de la casa: Salón de fiestas.  
Fuente: Rubén Reynoso (copropietario y DJ de Chalenller).

- *D'Flirts.*

Casa: Base D'Flirts.  
Dirección: Calle Geranio No. 4, Colonia El Toro, Delegación Magdalena Contreras.  
Período de funcionamiento: 1983-1987.  
Capacidad de asistencia: 800.  
Función original de la casa: Casa-habitación.  
Fuente: Guillermo Nava (propietario y fundador de D'Flirts).

- *Forastero.*

Casa: Casa del Barco.  
Dirección: Calle Leopoldo Blackaller No. 207, Colonia Ampliación San Pedro Xalpa, Delegación Azcapotzalco.  
Período de funcionamiento: 1982-1997.  
Capacidad de asistencia: 500 (aproximadamente).  
Función original de la casa: Casa-habitación.  
Fuente: Senén Reyes (DJ de Forastero).

- *Laboratorio Disco Winner.*

Casa: Base Winner.  
Dirección: Calle Marcelino Dávalos, Colonia Algarín, Delegación Cuauhtémoc.  
Período de funcionamiento: 1983-1985.  
Capacidad de asistencia: 700 (aproximadamente).  
Función original de la casa: Herrería.  
Fuente: David Pérez Castilleja (DJ, propietario y fundador de Laboratorio Disco Winner).

- *Lesbos Discotheque.*

Casa: Pista la Merenguita.  
Dirección: ¿Avenida 18 de marzo?, Colonia Benito Juárez, Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México.  
Período de funcionamiento: 1982-1989.  
Capacidad de asistencia: 2000.  
Función original de la casa: Zona que comprende el Campo Deportivo 21 de Marzo (deportivo público) y la calle.

Casa: La Colmena.

Dirección: La Colmena, Municipio de Atizapán de Zaragoza, Estado de México.

Período de funcionamiento: 1980-1986.

Capacidad de asistencia: 5000.

Función original de la casa: Explanada de una fábrica de textiles.

Fuente: Alfonso Hinojosa (propietario y fundador de Lesbos Discotheque).

- *Leiser.*

Casa: Salón Jardín.

Dirección: Calle Jardín No. 13, Colonia Naucalpan Centro, Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México.

Período de funcionamiento: 1983-1989.

Capacidad de asistencia: 800.

Función original de la casa: Salón de fiestas.

Casa: Base Leiser.

Dirección: Calle Álamos No. 50, Colonia Rincón Verde, Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México.

Período de funcionamiento: 1982-2005 (en activo).

Capacidad de asistencia: 800.

Función original de la casa: Salón de fiestas.

Fuente: Víctor Manuel Sánchez (DJ, propietario y fundador de Leiser).

- *Mantus.*

Casa: No tuvo nombre alguno.

Dirección: Calle Pomarosa No. 223, Colonia Nueva Santa María, Delegación Azcapotzalco.

Período de funcionamiento: 1982-¿1987?

Capacidad de asistencia: 300.

Función original de la casa: Casa-habitación.

Fuente: Virginia Castañeda (DJ, propietaria y fundadora de Mantus).

- *Master Genius.*

Casa: Super-Explanada.

Dirección: Avenida Juárez No. ¿42?, Colonia Barrientos, Municipio de Tlalnepantla de Baz, Estado de México.

Período de funcionamiento: 1984-1990.

Capacidad de asistencia: 800.

Función original de la casa: Patio de casa-habitación.

Fuente: Álvaro Hernández (propietario, fundador y DJ de Master Genius).

- *Megatron.*  
 Casa: Casa del Barco.  
 Dirección: Calle Leopoldo Blackaller No. 207, Colonia Ampliación San Pedro Xalpa, Delegación Azcapotzalco.  
 Período de funcionamiento: 1982-1985.  
 Capacidad de asistencia: 500 (aproximadamente).  
 Función original de la casa: Casa-habitación.  
 Fuente: Rubén Reynoso (DJ, propietario y fundador de Megatron).
  
- *Montesquiu.*  
 Casa: Módulo Montesquiu.  
 Dirección: Colonia San Felipe de Jesús, Delegación Gustavo A. Madero.  
 Período de funcionamiento: ¿?.  
 Capacidad de asistencia: 1500.  
 Función original de la casa: Bodega (habilitada para las presentaciones del LS).  
 Fuente: Ignacio Monge Espinosa, DJ, propietario y fundador de Montesquiu.
  
- *Patrick Miller.*  
  
 Casa: Club de Periodistas.  
 Dirección: Calle Filomeno Mata No. 8, Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc.  
 Período de funcionamiento: 1983-¿1992?  
 Capacidad de asistencia: 4200 (aproximadamente).  
 Función original de la casa: Club de Periodistas.  
  
 Casa: Base de Mérida.  
 Dirección: Calle Mérida No. 10, Colonia Roma Norte, Delegación Cuauhtémoc.  
 Período de funcionamiento: 1994-2005 (en activo).  
 Capacidad de asistencia: 2000 (aproximadamente).  
 Función original de la casa: Bodega (habilitada para las presentaciones del LS).  
  
 Fuente: Testimonio propio en todos los rubros, salvo la función original de la casa de Mérida (testimonio de David Pérez Castilleja, DJ, propietario y fundador de Laboratorio Disco Winner).
  
- *Scrounge.*  
 Casa: Salón Estrella.  
 Dirección: Calle Estrella No. 18, Colonia Barrio San Pablo, Delegación Iztapalapa.  
 Período de funcionamiento: 1984-1986.

Capacidad de asistencia: 700\*\*.

Función original de la casa: Salón de fiestas.

Fuente: José Pablo Ubaldo Martínez (propietario y fundador de Scrounge).

- *Sheriff.*

Casa: Auditorio Jorge Jiménez Cantú.

Dirección: Colonia San Pedro, Municipio de Villa Nicolás Romero, Estado de México.

Período de funcionamiento: 1982-1990 (durante su período nrg y hasta hoy).

Capacidad de asistencia: 4000 (aproximadamente).

Función original de la casa: Auditorio municipal.

Fuente: Luis Ángeles de Jesús (DJ Luis Ángel de Sheriff).

- *Soundset.*

Casa: Salón FBI.

Dirección: Avenida López Mateos 524, Colonia Aguazul, Municipio de Ciudad Netzahualcóyotl, Estado de México.

Período de funcionamiento: 1980-1994.

Capacidad de asistencia: 1000 (aproximadamente).

Función original de la casa: Bodega de refrescos.

Fuente: Sergio Alberto Ángeles (DJ de Soundset entre 1986 y 1989).

- *Star Sound.*

Casa: Base del PRI.

Dirección: Avenida Victoria, Colonia Bondonjito, Delegación Gustavo A. Madero.

Período de funcionamiento: 1984-1985.

Capacidad de asistencia: 800.

Función original de la casa: Centro Cívico (Salón de usos múltiples).

Casa: Disco Horno.

Dirección: Calle Norte No. 90, Colonia La Malinche, Delegación Gustavo A. Madero.

Período de funcionamiento: 1985-1986.

Capacidad de asistencia: 500.

Función original de la casa: Horno de panadería.

Fuente: Vanell (Nukleopatra) (fundadora y propietaria de Star Sound).

- *Valentino.*

---

\*\* Este espacio es señalado por Candy y Scrounge como su base. Esto no tiene un carácter contradictorio, pues fue posible que una casa lo fuera simultáneamente de dos o más LS. Sin embargo, existe una diferencia de apreciación en cuanto a la capacidad del inmueble. He dejado ambas.

Casa: Centro Cívico Santa Clara.  
Dirección: Calle Melchor Ocampo s/n visible, Colonia Santa Clara, Municipio Ecatepec de Morelos, Estado de México.  
Período de funcionamiento: 1985-1993.  
Capacidad de asistencia: 4000.  
Función original de la casa: Centro Cívico.

Casa: Casa Popular.  
Dirección: Avenida Luis Cabrera No. 1, Colonia San Jerónimo Lídice, Delegación Magdalena Contreras.  
Período de funcionamiento: 1985-1993.  
Capacidad de asistencia: 4000.  
Función original de la casa: Deportivo público.

Fuente: Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino) y testimonio propio.

- *Winners.*

Casa: Salón Dos.  
Dirección: Centro Social 2, Colonia Infonavit Iztacalco, Delegación Iztacalco.  
Período de funcionamiento: 1980-1982.  
Capacidad de asistencia: 1000.  
Función original de la casa: Local comercial.

Casa: Salón Lili.  
Dirección: Calzada de Tlalpan No. 1104, Colonia Tlalpan, Delegación Tlalpan.  
Período de funcionamiento: 1982-1984.  
Capacidad de asistencia: 1100.  
Función original de la casa:

Casa: Discoteca del Hotel de México (Piso 48)<sup>\*\*\*</sup>.  
Dirección: Calle Montecito No. 38, Colonia Nápoles, Delegación Benito Juárez.  
Período de funcionamiento: 1984-1987.  
Capacidad de asistencia: 3000.  
Función original de la casa: Discoteca.

Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners).

---

\*\*\* Antonio Morales, propietario, DJ y fundador de Winners, me ha señalado que el nombre de la discoteca era Winners y, posteriormente, Le Mirage. Diversas propagandas que aluden a Le Mirage indican que se ubicaba en el piso 48. En el actual WTC, el personal sólo recuerda que el nombre de la discoteca era Quetzal y que la ubicación siempre ha sido en el piso 46. A pesar de que pude asistir, no me es posible recordar ni sitio ni nombre alguno. Sin embargo, creo que lo más probable es que, tanto Morales como las propagandas estén en lo correcto, pues la actitud del personal del WTC, que entonces trabajó allí, era dubitativa. Sobre todo, es difícil que exista una confusión o error generalizado en todas las fuentes directas que citan al piso 48 y al nombre de la discoteca.

## Anexo 9

### (Estaciones de radio que han transmitido high energy dentro de su programación habitual en la Ciudad de México)

- Radio Universal.  
Período de transmisiones: Durante su período de existencia en la sintonía indicada.  
Sintonía: 92.1 Mhz en Frecuencia Modulada (FM).  
Fuente: Testimonio propio.
- Radio Hits.  
Período de transmisiones: Todo su período de existencia.  
Sintonía: 97.7 Mhz en FM.  
Fuente: Testimonio propio.
- Sonido 99.  
Período de transmisiones: Todo su período de existencia.  
Sintonía: 99.3 Mhz en FM.  
Fuente: Testimonio propio.
- Stereo Cien  
Período de transmisiones: En diferentes períodos de su existencia.  
Sintonía: 100.1 Mhz en FM.  
Fuente: Testimonio propio.
- Sonomil 101.  
Período de transmisiones: Todo su período de existencia.  
Sintonía: 100.9 Mhz en FM.  
Fuente: Testimonio del DJ y ex-ballet Geep Side Arturo García Trejo.
- Stereo Rey.  
Período de transmisiones: En un período de existencia.  
Sintonía: 102.5 Mhz en FM.  
Fuente: Testimonio del DJ y ex-ballet Geep Side Arturo García Trejo y de José Arturo Ledesma Vega.
- Stereo Disco.  
Período de transmisiones: Todo su período de existencia.  
Sintonía: 103.3 Mhz en FM.  
Fuente: Testimonio del DJ y ex-ballet Geep Side Arturo García Trejo.
- Stereo 103  
Período de transmisiones: Todo su período de existencia.  
Sintonía: 103.3 Mhz en FM.  
Fuente: Testimonio propio.
- Kosmostereo.



Período de transmisiones: Todo su período de existencia.  
Sintonía: 103.3 Mhz en FM.  
Fuente: Testimonio propio.

- Kosmo 103.

Período de transmisiones: Al inicio de su existencia.  
Sintonía: 103.3 Mhz en FM.  
Fuente: Testimonio propio.

- Mix 106.

Período de transmisiones: A partir de 2004.  
Sintonía: 106.5 Mhz en FM.  
Fuente: Testimonio propio.

## Anexo 10

### (Programas de high energy en estaciones de radio de la Ciudad de México)

- *Disco Selvático.*  
Estación de radio o sintonía: 103.3 Mhz en FM.  
Horario: Sábados de 20.00 a 21.00 horas.  
Período de transmisión: ¿1983-1984?  
Conducción: Ninguna (anuncios a cargo de Romeo Herrera) \*.  
Fuente: Testimonio de Arturo Navarro Luna (DJ Arturo Scan), propietario, fundador y DJ de Black Machine, Viking y Romeo.
  
- *DJ en el estudio.*  
Estación de radio o sintonía: 103.3 Mhz en FM.  
Horario: ¿?  
Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.  
Conducción: ¿?  
Fuente: Testimonio propio.
  
- *Especiales de Rhamses.*  
Estación de radio o sintonía: 103.3 Mhz en FM.  
Horario: Domingos de 16.00 a 17.00 horas y de 17.00 a 18.00 horas (intercalado).  
Período de transmisión: ¿1986?  
Conducción: Ninguna (anuncios a cargo de Romeo Herrera).  
Fuente: María de los Ángeles Silva de la Barrera (propietaria, fundadora y DJ de Rhamses) y testimonio de Arturo Navarro Luna (DJ Arturo Scan), propietario, fundador y DJ de Black Machine, Viking y Romeo (acerca de los horarios).
  
- *Estelares de Banana.*  
Estación de radio o sintonía: 103.3 Mhz en FM.  
Horario: ¿?  
Período de transmisión: ¿?  
Conducción: Ninguna (anuncios a cargo de Romeo Herrera).  
Fuente: Testimonio del DJ y ex-ballet Geep Side Arturo García Trejo.
  
- *Estelares de Menergy.*  
Estación de radio o sintonía: 103.3 Mhz en FM.  
Horario: ¿?

---

\* Ha sido usual en los programas de nrg dedicados a LS el no tener conducción alguna, debido a que se trata de escuchar las mezclas del LS durante un cierto tiempo programado. Por lo tanto, solamente se mandan anuncios (*spots*) de presentación, identificación y despedida en la voz de alguno de los locutores de la estación correspondiente. En los casos en los que tengo la información del anunciante lo señalo.

Período de transmisión: ¿?

Conducción: Ninguna (anuncios a cargo de Romeo Herrera).

Fuente: Testimonio del DJ y ex-ballet Geep Side Arturo García Trejo.

- *Estelares de Montesquiu.*

Estación de radio o sintonía: 103.3 Mhz en FM.

Horario: ¿?

Período de transmisión: Comprendido dentro de la década de los ochenta.

Conducción: Ninguna (anuncios a cargo de Romeo Herrera).

Fuente: Ignacio Monge Espinosa, DJ, propietario y fundador de Montesquiu.

- *Estelares de Polymarchs.*

(Primera época).

Estación de radio o sintonía: 103.3 Mhz en FM.

Horario: Domingos de 18.00 a 19.00 horas y, posteriormente, de 17.00 a 18.00 horas.

Período de transmisión: 1983- ¿?

Conducción: Ninguna (anuncios a cargo de Romeo Herrera).

Fuente: Víctor Estrella (DJ de Polymarchs) y Puerto, A. *Op. Cit.*, p. 10.

(Segunda época).

Estación de radio o sintonía: Mix 106 (106.5 Mhz en FM).

Horario: Domingos de 19.00 a 20.00 horas.

Período de transmisión: ¿?-2005 (en transmisión).

Conducción: Ninguna.

Fuente: Testimonio propio.

- *Estelares de Soundset.*

Estación de radio o sintonía: Kosmostereo (103.3 Mhz en FM).

Horario: Viernes y sábados de 16.00 a 17.00 horas y de 17.00 a 18.00 horas (intercalado), posteriormente domingos en el mismo horario.

Período de transmisión: 1984-¿?

Conducción: Ninguna (anuncios a cargo de Romeo Herrera).

Fuente: Sergio Alberto Ángeles (DJ de Soundset entre 1986 y 1989).

- *Estelares del High Energy.*

Estación de radio o sintonía: 103.3 Mhz en FM.

Horario: ¿?

Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.

Conducción: Ninguna.

Fuente: Testimonio propio.

- *Gigantes del High Energy*  
 Estación de radio o sintonía: Kosmo 103 (103.3 Mhz en FM).  
 Horario: ¿?  
 Período de transmisión: ¿?  
 Conducción: Ninguna.  
 Fuente: Testimonio propio.
  
- *High Energy*  
 Estación de radio o sintonía: Stereo 100 (100.1 Mhz en FM).  
 Horario: Sábados de 19.00 a 20.00 horas y, a partir de 2000, de 18.00 a 19.00 horas.  
 Período de transmisión: 1998-2001.  
 Conducción: Mario Vargas.  
 Fuente: DJ Arnulfo Valles (productor y editor del programa *High Energy*).
  
- *La Hora Feliz*  
 Estación de radio o sintonía: 103.3 Mhz en FM.  
 Horario: ¿?  
 Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.  
 Conducción: ¿?  
 Fuente: Luis Ángeles de Jesús (DJ Luis Ángel de Sheriff).
  
- *La Hora Winners.*  
  
 (Primera época).  
 Estación de radio o sintonía: Radio Hits (97.7 Mhz en FM).  
 Horario: Domingos de 18.00 a 19.00 horas.  
 Período de transmisión: ¿1986-1987?.  
 Conducción: Adolfo Fernández y Jaime Curt.  
 Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners).  
  
 (Segunda época).  
 Estación de radio o sintonía: Kosmostereo (103.3 Mhz en FM).  
 Horario: Sábados de 22.00 a 3.00 horas.  
 Período de transmisión: ¿1988?.  
 Conducción: Romero Herrera.  
 Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners).
  
- *Lo mejor del 84*  
 Estación de radio o sintonía: Radio Hits (97.7 Mhz en FM).  
 Horario: Único.  
 Período de transmisión: Programa especial transmitido en diciembre de 1984 (mezclas realizadas por Patrick Miller de las piezas musicales de tal año).  
 Conducción: Ninguna (anuncios a cargo de Jesús Álvarez).

Fuente: Grabación y testimonio propios.

- *Música mezclada a cargo de Lesbos Discotheque.*  
Estación de radio o sintonía: Radio Hits (97.7 Mhz en FM).  
Horario: Viernes de 18.00-19.00 horas (y otros días diversos).  
Período de transmisión: 1980-1984.  
Conducción: Adolfo Fernández Zepeda.  
Fuente: Alfonso Hinojosa (propietario y fundador de Lesbos Discotheque).
  
- *Punto de energía.*  
Estación de radio o sintonía: 103.3 Mhz en FM.  
Horario: Jueves, 19.00 horas.  
Período de transmisión: 1988.  
Conducción: Romeo Herrera y Moisés Katz.  
Fuente: Testimonio propio.
  
- *¿Qué hay de nuevo en el high energy?.*  
Estación de radio o sintonía: 103.3 Mhz en FM.  
Horario: ¿?  
Período de transmisión: ¿?  
Conducción: Moisés Katz.  
Fuente: Luis Ángeles de Jesús (DJ Luis Ángel de Sheriff).
  
- Programa de Éxtasis (no recuerda el nombre).  
Estación de radio o sintonía: 103.3 Mhz en FM.  
Horario: Sábados de 19.00 a 20.00 horas.  
Período de transmisión: 1984.  
Conducción: Ninguna (anuncios a cargo de Romeo Herrera).  
Fuente: Virginia Castañeda (DJ de Éxtasis).
  
- Programa de Montesquiu (no recuerda el nombre ni los datos faltantes).  
Estación de radio o sintonía: Stereo 100 (100.1 Mhz en FM).  
Horario: ¿?  
Período de transmisión: ¿?  
Conducción: ¿?  
Fuente: Ignacio Monge Espinosa, DJ, propietario y fundador de Montesquiu.
  
- Programa de Valentino (no recuerda el nombre ni los datos faltantes).  
Estación de radio o sintonía: Kosmostereo (103.3 Mhz en FM).  
Horario: ¿?  
Período de transmisión: ¿?

Conducción: Ninguna (anuncios a cargo de Romeo Herrera).  
Fuente: Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino).

## Anexo 11

### (Publicidad diversa de high energy en estaciones de radio de la Ciudad de México)

- Anuncios de los conciertos de las presentaciones de los artistas traídos por los Luz y Sonido y de los programas señalados en el anexo anterior.

Período de transmisión: Varios.

Estación o sintonía de transmisión: Radio Hits, Stereo 100, Código 100.9 y 103.3 Mhz en FM.

Fuentes: Varias.

- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Candy en la Ciudad de México.

Período de transmisión: 1983-1987.

Estación o sintonía de transmisión: Stereo 100 (100.1 Mhz en FM).

Período de transmisión: 1983-1987.

Estación o sintonía de transmisión: Kosmostereo (103.3 Mhz en FM).

Fuente: Ignacio Aranda Flores (propietario y fundador de Candy).

- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Chalenller en la Ciudad de México.

Período de transmisión: 1983-1986.

Estación o sintonía de transmisión: Kosmostereo (103.3 Mhz en FM).

Fuente: Rubén Reynoso (copropietario y DJ de Chalenller).

- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido D'Flirts en la Ciudad de México.

Período de transmisión: Década de los ochenta.

Estación o sintonía de transmisión: 103.3 Mhz en FM.

Fuente: Guillermo Nava (propietario y fundador de D'Flirts).

- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Éxtasis en la Ciudad de México.

Período de transmisión: 1983-1984.

Estación o sintonía de transmisión: Stereo 103 (103.3 Mhz en FM).

Fuente: Virginia Castañeda (DJ de Éxtasis).

- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Forastero en la Ciudad de México.

Período de transmisión: 1983-1988.

Estación o sintonía de transmisión: 103.3 Mhz en FM.

Fuente: Senén Reyes (DJ de Forastero).

- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido King Kong en la Ciudad de México.

Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.

Estación o sintonía de transmisión: 103.3 Mhz en FM.

Fuente: Testimonio del DJ y ex-ballet Geep Side Arturo García Trejo.

- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Laboratorio Disco Winner en la Ciudad de México.

Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.

Estación o sintonía de transmisión: Radio Hits (97.7 Mhz en FM).

Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.  
Estación o sintonía de transmisión: Kosmostereo (103.3 Mhz en FM).  
Fuente: David Pérez Castilleja (DJ, propietario y fundador de Laboratorio Disco Winner).

- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Leiser en la Ciudad de México.

Período de transmisión: 1985-1987 (aproximadamente).

Estación o sintonía de transmisión: Kosmostereo (103.3 Mhz en FM).

Fuente: Víctor Manuel Sánchez (DJ, propietario y fundador de Leiser).

- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Lesbos Discotheque en la Ciudad de México.

Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.

Estación o sintonía de transmisión: 100.1 Mhz en FM.

Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.

Estación o sintonía de transmisión: Radio Hits (97.7 Mhz en FM).

Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.

Estación o sintonía de transmisión: 103.3 Mhz en FM.

Fuente: Alfonso Hinojosa (propietario y fundador de Lesbos Discotheque).

- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Max Cooper en la Ciudad de México.

Período de transmisión: ¿?

Estación o sintonía de transmisión: 103.3 Mhz en FM.

Fuente: Testimonio del DJ y ex-ballet Geep Side Arturo García Trejo.

- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Master Genius en la Ciudad de México.

Período de transmisión: ¿1985-1987?

Estación o sintonía de transmisión: Kosmostereo (103.3 Mhz en FM).

Fuente: Álvaro Hernández (propietario, fundador y DJ de Master Genius).

- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Megatron en la Ciudad de México.

Período de transmisión: 1983-1985.

Estación o sintonía de transmisión: Kosmostereo (103.3 Mhz en FM).

Fuente: Rubén Reynoso (DJ, propietario y fundador de Megatron).

- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Montesquiú en la Ciudad de México.

Período de transmisión: ¿?

Estación o sintonía de transmisión: 103.3 Mhz en FM.

Fuente: Ignacio Monge Espinosa, DJ, propietario y fundador de Montesquiú.

- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Patrick Miller en la Ciudad de México.

Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.

Estación o sintonía de transmisión: Radio Hits (97.7 Mhz en FM).

Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.

Estación o sintonía de transmisión: Kosmostereo (103.3 Mhz en FM).

Fuente: Alfredo Ortiz, presentador de Patrick Miller en el período 1986-1995 y testimonio propio.



- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Polymarchs en la Ciudad de México.  
Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.  
Estación o sintonía de transmisión: 100.1 Mhz en FM.  
Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.  
Estación o sintonía de transmisión: Radio Hits (97.7 Mhz en FM).  
Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.  
Estación o sintonía de transmisión: 103.3 Mhz en FM.  
Fuente: Víctor Estrella (DJ de Polymarchs).
  
- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Rhamses en la Ciudad de México.  
Período de transmisión: Durante la existencia del LS.  
Estación o sintonía de transmisión: Kosmostereo (103.3 Mhz en FM).  
Fuente: María de los Ángeles Silva de la Barrera (propietaria, fundadora y DJ de Rhamses).
  
- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Scrounge en la Ciudad de México.  
Período de transmisión: 1984-1986 (aproximadamente).  
Estación o sintonía de transmisión: Stereo 100 (100.1 Mhz en FM).  
Período de transmisión: 1984-1986 (aproximadamente).  
Estación o sintonía de transmisión: Kosmostereo (103.3 Mhz en FM).  
Fuente: José Pablo Ubaldo Martínez (propietario y fundador de Scrounge).
  
- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Sheriff en la Ciudad de México.  
Período de transmisión: Durante la existencia de la estación.  
Estación o sintonía de transmisión: 103.3 Mhz en FM.  
Fuente: Luis Ángeles de Jesús (DJ Luis Ángel de Sheriff).
  
- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Soundset en la Ciudad de México.  
Período de transmisión: Década de los ochenta.  
Estación o sintonía de transmisión: 103.3 Mhz en FM.  
Fuente: Sergio Alberto Ángeles (DJ de Soundset entre 1986 y 1989).
  
- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Valentino en la Ciudad de México.  
Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.  
Estación o sintonía de transmisión: 103.3 Mhz en FM.  
Fuente: Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino).
  
- Anuncios de presentaciones de Luz y Sonido Winners en la Ciudad de México.  
Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.  
Estación o sintonía de transmisión: Stereo 100 (100.1 Mhz en FM).  
Período de transmisión: ¿1987-1988?.  
Estación o sintonía de transmisión: Kosmostereo (103.3 Mhz en FM).  
Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.  
Estación o sintonía de transmisión: Radio Hits (97.7 Mhz en FM).  
Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners).

## Anexo 12

### (Leyendas distintivas de algunos LS de la Ciudad de México)

- *Acme.*

Lema(s) de presentación: “La Poderosa y Auténtica Fidelidad Musical”  
Fuente: Propagandas diversas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- *Aries.*

Lema(s) de presentación: “El Poderoso Imperio”  
Fuente: Propagandas diversas (colección particular de Álvaro Hernández).

- *Banana.*

Lema(s) de presentación: “El Equipo Exclusivo de México”  
“La Exclusividad Electrónica del Internacional”  
“El Poderoso”  
Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- *Black Machine.*

Lema(s) de presentación: “La Máquina”  
Fuente: Arturo Navarro Luna (DJ, propietario y fundador de Black Machine).

- *Brownsville.*

Lema(s) de presentación: “La Super Energía Disco”  
“El Imperio”  
Fuente: Propagandas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- *Candy.*

Lema(s) de presentación: “La Energía Disco más Exclusiva”  
Fuente: Ignacio Aranda Flores (propietario y fundador de Candy).

- *Chaplins.*

Lema(s) de presentación: “El Cerebro”  
Fuente: Propagandas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- *Dangel's.*

Lema(s) de presentación: “La Invasión Disco”  
Fuente: Propagandas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- *D'Flirts.*

Lema(s) de presentación: “La Magia Disco”  
Fuente: Guillermo Nava (propietario y fundador de D'Flirts).

- *D'Vinci.*

Lema(s) de presentación: “El Genio”  
Fuente: Propagandas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- *Dolby System Disco.*  
Lema(s) de presentación: “La Magia”  
Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- *Electric Light.*  
Lema(s) de presentación: “El Poder Supremo”  
Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- *Éxtasis.*  
Lema(s) de presentación: “La Auténtica Dimensión del Sonido”  
Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- *Fantasy.*  
Lema(s) de presentación: “El Supremo Universo de Música y Color”  
Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- *Fashion.*  
Lema(s) de presentación: “El Poderío Acústico”  
Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- *Forastero.*  
Lema(s) de presentación: “La Explosión Disco de México”  
“La Gran Empresa Disco”  
Fuente: Senén Reyes (DJ de Forastero).
  
- *High Energy.*  
Lema(s) de presentación: “La Fuerza Disco”  
Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- *King Kong.*  
Lema(s) de presentación: “Disco-Selvático”  
Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- *Laboratorio Disco Winner.*  
Lema(s) de presentación: Ninguno.  
Fuente: David Pérez Castilleja (DJ, propietario y fundador de Laboratorio Disco Winner).
  
- *Leiser.*  
Lema(s) de presentación: “El Supremo Espectáculo”  
“La Leyenda continúa”  
Fuente: Víctor Manuel Sánchez (DJ, propietario y fundador de Leiser).
  
- *Lesbos Discotheque.*  
Lema(s) de presentación: “El Profesional Lesbos”  
Fuente: Alfonso Hinojosa (propietario y fundador de Lesbos Discotheque).

- *Lobo*.  
Lema(s) de presentación: “El Titánico Equipo”  
Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- *Macheli*.  
Lema(s) de presentación: “La Supremacía”  
Fuente: Propagandas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- *Magnum*.  
Lema(s) de presentación: “La Exclusiva Organización”  
“La Odisea del Norte...”  
Fuente: Propagandas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- *Mantus*.  
Lema(s) de presentación: Ninguno.  
Fuente: Virginia Castañeda (DJ, propietaria y fundadora de Mantus).
- *Marshall*.  
Lema(s) de presentación: “El Imponente”  
Fuente: Propagandas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- *Master Genius*.  
Lema(s) de presentación: “El Espectáculo Disco de México”  
Fuente: Álvaro Hernández (propietario, fundador y DJ de Master Genius).
- *Master Sound*.  
Lema(s) de presentación: “La Gran Sensación Disco”  
“La Potencia”  
Fuente: Propagandas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- *Megatron*.  
Lema(s) de presentación: “La Inigualable Fuerza Disco”  
Fuente: Propagandas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- *Menergy*.  
Lema(s) de presentación: “La Estructura Disco”  
Fuente: Propagandas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- *Montesquiu*.  
Lema(s) de presentación: “La Única Elegancia Disco en México”  
“La Potencia Disco Más Elegante”  
Fuente: Ignacio Monge Espinosa, DJ, propietario y fundador de Montesquiu.
- *Nasty*.  
Lema(s) de presentación: “La Máxima Potencia Disco”  
Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- *Obykiu.*  
Lema(s) de presentación: “La Nueva Dimensión de la Estrella Electrónica”  
Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- *Orion.*  
Lema(s) de presentación: “La Poderosa Fuerza Auditiva”  
Fuente: Propaganda (colección particular de Álvaro Hernández).
  
- *Pachuco.*  
Lema(s) de presentación: “El Gigante del Sonido Disco”  
Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- *Patrick Miller.*  
Lema(s) de presentación: “La Discotheque de Hoy”  
“El Número Uno en Electrónica Internacional”  
“Lo Mejor de lo Mejor”  
“El Sueño Hecho Realidad”  
“Lo que bien se baila...jamás se olvida”  
Fuente: Alfredo Ortiz, presentador de Patrick Miller en el período 1986-1995, propagandas y presentaciones en vivo.
  
- *Polymarchs.*  
Lema(s) de presentación: “La Gran Discomáquina”  
“El Gigante de la Metrópoli”  
“El Espectáculo de México”  
“La Desbordante Energía”  
“El Impulso de la Fuerza Musical”  
“La Máxima Autoridad Disco en México”  
“El Faraónico Polymarchs”  
“La Discoteca Móvil más Grande de Latinoamérica”  
“La Discoteca Móvil más Grande de Iberoamérica”  
Fuente: Víctor Estrella (DJ de Polymarchs), Jaime Ruelas (ex-DJ de Polymarchs), propagandas, presentaciones y cortes en las mezclas musicales, presentaciones en vivo y publicidad en la radio.
  
- *Playboy Disco.*  
Lema(s) de presentación: “La Presencia de la Gran Tripulación Musical”  
Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- *Rhamses.*  
Lema(s) de presentación: “El Enigmático”  
Fuente: María de los Ángeles Silva de la Barrera (fundadora, propietaria y DJ de Rhamses).
  
- *Romeo.*  
Lema(s) de presentación: “La Sensibilidad”  
Fuente: Arturo Navarro Luna (DJ, propietario y fundador de Romeo).

- *Scrounge.*  
Lema(s) de presentación: “La Energía Virtual”  
Fuente: José Pablo Ubaldo Martínez (propietario y fundador de Scrounge).
  
- *Sheriff.*  
Lema(s) de presentación: “La Fortaleza Auditiva”  
Fuente: Luis Ángeles de Jesús (DJ Luis Ángel de Sheriff).
  
- *Sinergy.*  
Lema(s) de presentación: “La Fuerza”  
  “El Fabuloso”  
  “El Inigualable Espectáculo Disco”  
Fuente: Propagandas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- *Soundset.*  
Lema(s) de presentación: “El Impresionante Equipo”  
  “El Espectacular”  
  “El Majestuoso”  
  “La Calidad 5 Estrellas”  
Fuente: Sergio Alberto Ángeles (DJ de Soundset entre 1986 y 1989), propagandas, presentaciones y cortes en las mezclas musicales, publicidad en la radio.
  
- *Star Sound.*  
Lema(s) de presentación: “La Organización Acústica Disco”  
Fuente: Vanell (Nukleopatra) (propietaria y fundadora de Star Sound).
  
- *Starky Sound.*  
Lema(s) de presentación: “El Gran Pegaso Electrónico”  
  “El Máximo Poder Electrónico en México”  
Fuente: Propagandas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- *Striker’s.*  
Lema(s) de presentación: “El Destructor Disco”  
  “El Estilo Destructor”  
  “El Impresionante Equipo Disco”  
  “El Conquistador”  
Fuente: Propagandas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- *Studio Flipper.*  
Lema(s) de presentación: “El Supremo Delfín Electrónico”  
Fuente: Propagandas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- *Tennessee.*  
Lema(s) de presentación: “La Insuperable Fuerza Disco”  
  “El Supremo Sistema Disco”  
Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- *Titanic.*

Lema(s) de presentación: “La Impresionante Estructura Disco”

Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- *Valentino.*

Lema(s) de presentación: “El Fantástico”

“El Impacto Auditivo”

Fuente: Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino).

- *Vanee's.*

Lema(s) de presentación: “Video Disco”

Fuente: Propaganda (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- *Viking.*

Lema(s) de presentación: “La Potencia”

Fuente: Arturo Navarro Luna (DJ, propietario y fundador de Viking).

- *Winners.*

Lema(s) de presentación: “El Show más Cotizado”.

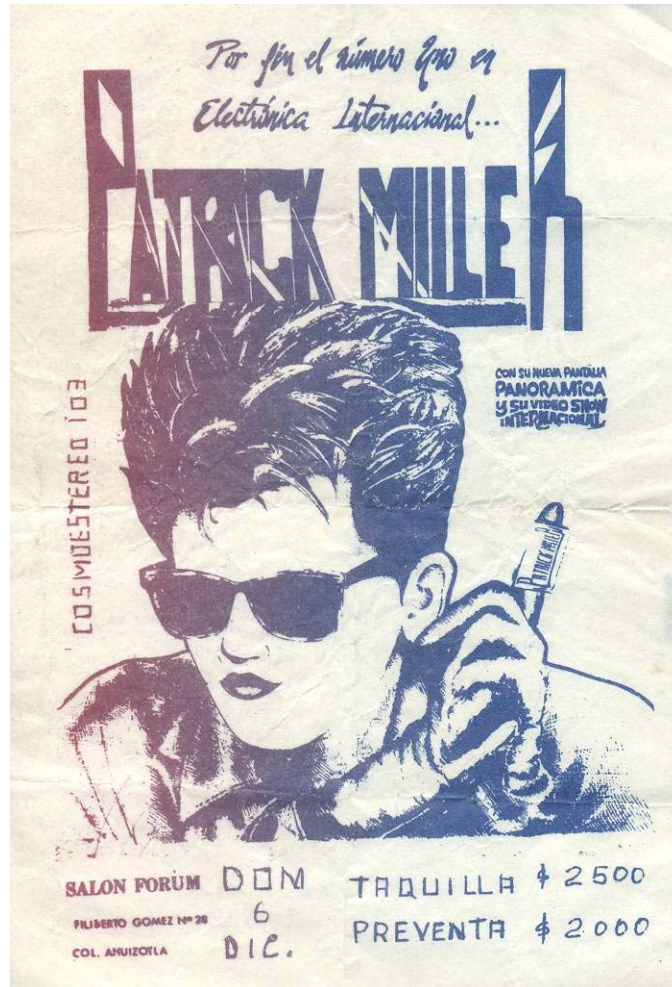
“La Fábrica de las Ideas”.

“La Organización Número 1”.

Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners).

## Anexo 13

(Selección de algunas propagandas de mano de eventos high energy en la Ciudad de México)<sup>♦</sup>



1. Arreglo femenino típico, técnica bicolor sobre papel revolución (sin autor, sin año).

<sup>♦</sup> Todas las propagandas, salvo las especificadas, son impresiones *offset*. Todas pertenecen a la colección particular de Israel Ramírez Paredes, excepto la 2 que es de la de Arturo García Trejo y la 25 que pertenece a la de Álvaro Hernández. El criterio para elegir a las propagandas aquí seleccionadas fueron el grado de significatividad estética de acuerdo a su proceso de elaboración y resultado final, con todo lo que ello implica, así como su grado de señalización de los aspectos sociales e históricos de esta música que devinieron en signos de identidad para sus escuchas en la Ciudad de México. También se atendió, con particular énfasis, al lugar de emplazamiento, el cual muestra de manera clara la importancia de la música en esta ciudad al ofrecer recintos con capacidad de asistencia numerosa o, en caso contrario, muestra la heterogeneidad socioeconómica de los espacios medianos o pequeños de las presentaciones locales. Por supuesto, esta pequeña muestra no puede considerarse ni siquiera medianamente representativa en función del volumen, la variedad y calidad de ellas a lo largo de más de veinticinco años. Cabe aclarar que debido al espacio, aquellas que muestran diseños y formas variadas, sólo han podido mostrarse por el anverso. Aquellas que fueron hechas con materiales poco propicios para su reproducción a través del *scanner*, tuvieron que ser desechadas en su totalidad. Algunas han sido reducidas o agrandadas de acuerdo a las necesidades de espacio y apreciación, con indicación al respecto.

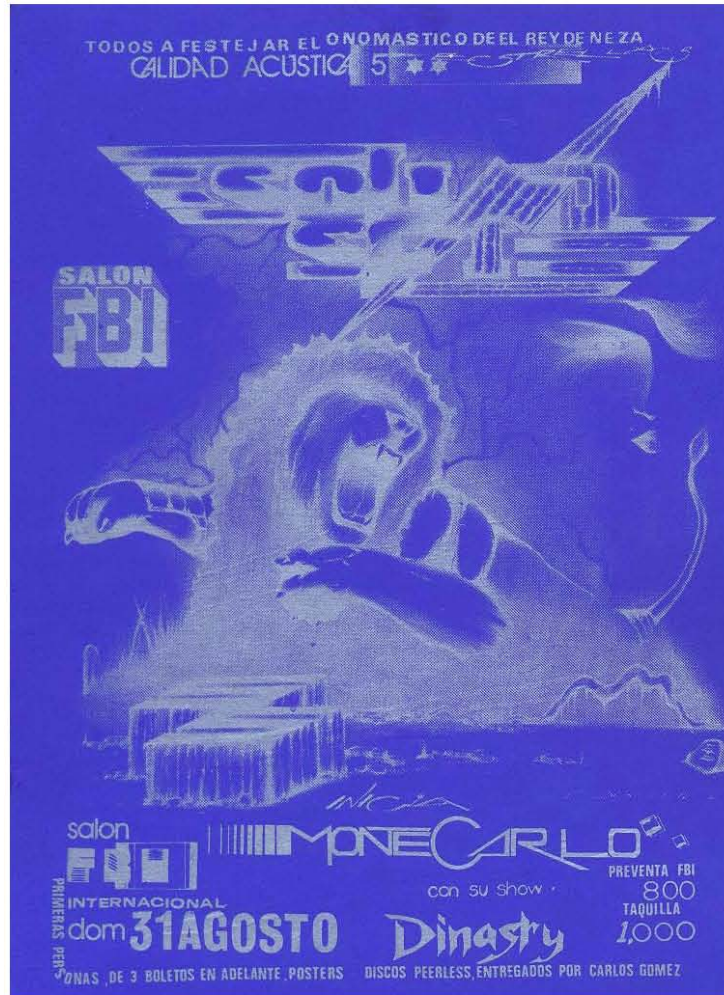




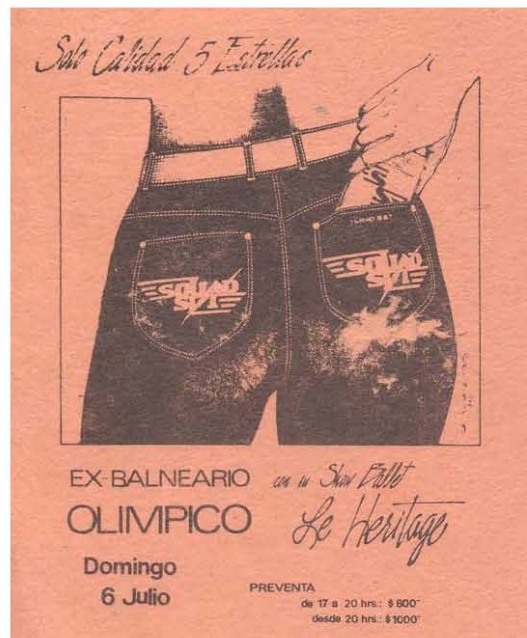
2. Película (transparente) (sin autor, sin año).



3. Impresión con placa en corcho (sin autor, sin año).



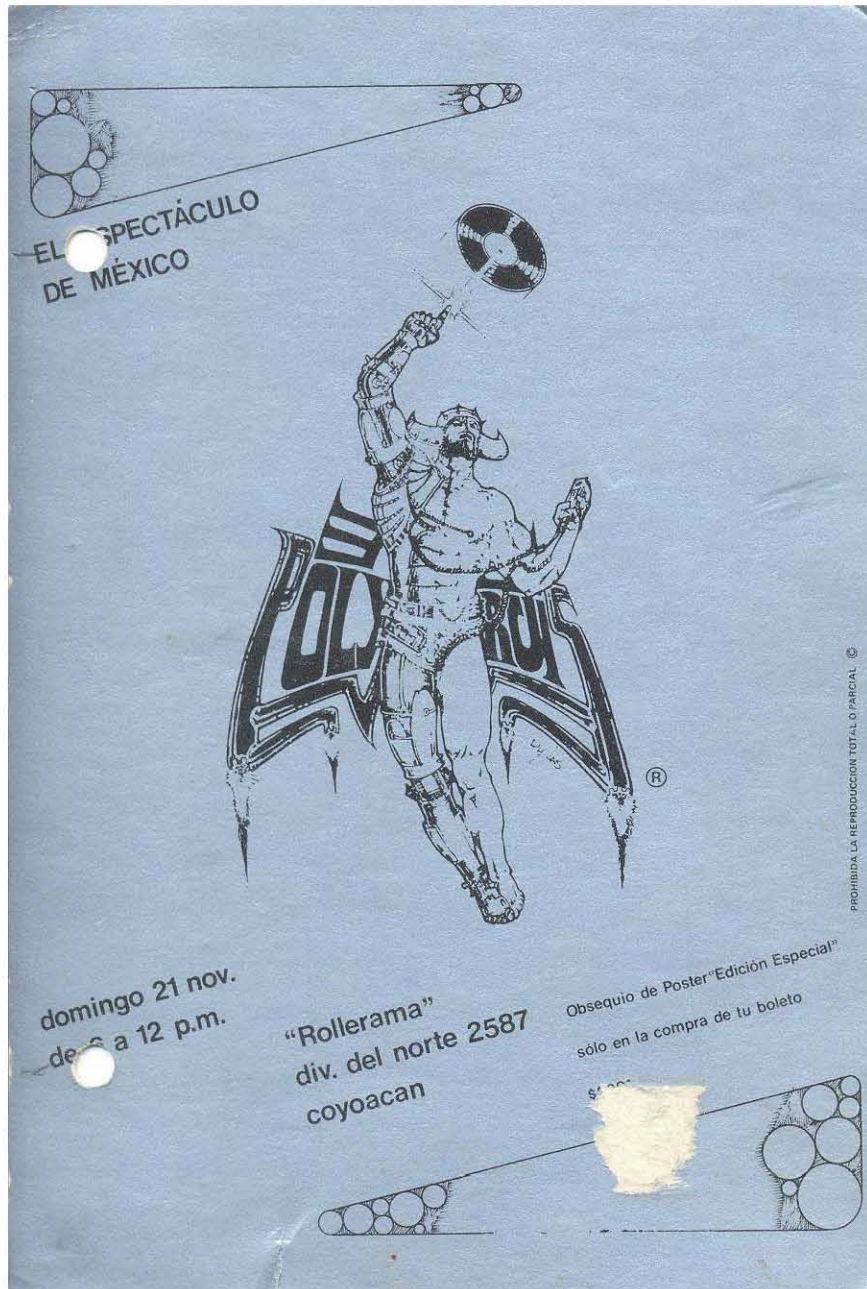
4. Tinta metálica sobre papel América (autor ilegible, sin año).



5. Cartoncillo anaranjado (autor y fecha ilegibles).



6. Papel albanene (Suberza, sin año).



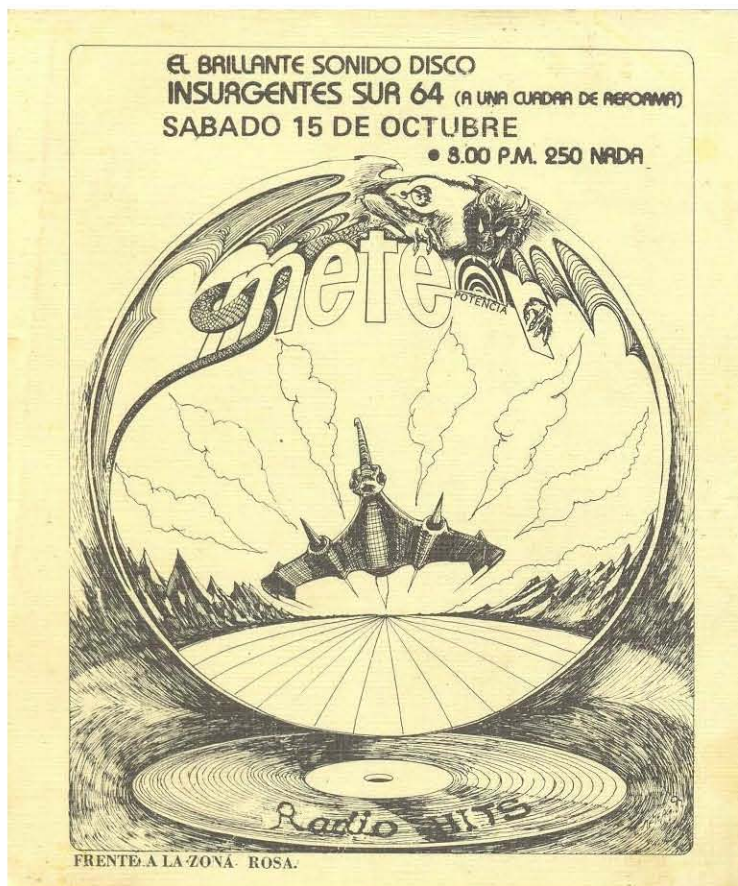
7. Cartulina metálica plata (Ruelas, año ilegible).



8. Impresión con placa en corcho, de forma circular (José Luis Rodríguez, año ilegible) (ampliada).



9. Indicativa del imaginario espacial vinculado a esta música y la diversidad de la geografía sociomusical del nrg en la Ciudad de México, cartulina lino (José Luis Rodríguez, 1981).



10. Indicativa del imaginario espacial vinculado a esta música y de la diversidad de la geografía sociomusical del nrg en la Ciudad de México, cartulina lino (Arteaga, 1982) (ampliada).



11. Diversidad de espacios sociomusicales, cartulina anaranjada (Jas, 1983).



12. Estetización del medio de transporte relacionándolo con la capacidad de emplazamiento masivo y los recursos audiovisuales, cartulina metálica oro (Ruelas, 1983).



13. Representación gráfica del sentido de la presentación, crome kote blanco (Ruelas, 1983).



**Producciones Master Sound y TOP SYSTEM  
presenta a la órbita disco diferente**

DEPORTIVO

**SAN LUCAS** Sn. Lucas 129 esq. Tebas  
Atrás del Cinema CLAVERÍA

sab. 3 sep.  
8 p.m.

posters  
primeras 500 pers.

\$ 250<sup>00</sup> NRDA

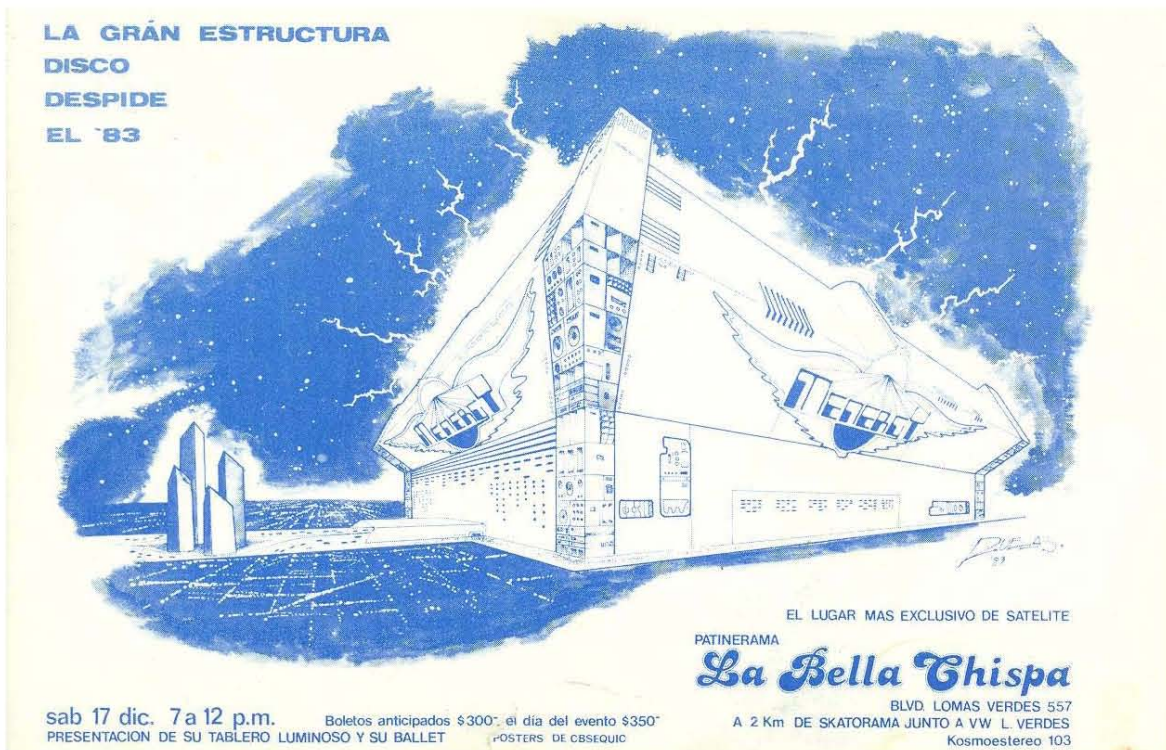
cosmoestereo  
103



14. Indicativa del imaginario espacial vinculado a esta música y de la diversidad de la geografía sociomusical del nrg en la Ciudad de México, cromekote blanco (Ruelas, 1983).



15. Estetización de las formas audiovisuales de emplazamiento masivo, cartulina cuché (sin autor, 1983).



16. Representación gráfica del espacio sociomusical de la presentación, cromekote blanco (Ruelas, 1983).

sumergete a las profundidades  
del oceano disco; con...

domingo 22  
6:30 p.m.



modulo: 'Chipotes BREAK'  
FRANCISCO SARABIA No 104; SAN JUAN TLILHUACA  
KOSMOESTEREO 103 HRDA PIBA \$ 250

17. Representación gráfica del *slogan* publicitario de la presentación, papel cuché (Kingston, 1984).

Patrick Miller

en su 1er.  
Aniversario

presenta a dos  
Gigantes



HOTEL DE MÉXICO  
INSURGENTES Y FILADELFIA

presentando sus ballets  
sab. 10 mar. 8 p.m.

\$ 600\*  
\*RADIO HITS

18. Indicativa del tipo de prosperidad glamorosa y tecnologizada relacionada con esta música y de la diversidad de espacios sociomusicales, cromekote blanco (Ruelas, 1984).

**Los Colosos del Dance music  
presentan en México el 1er. concurso de**

**BREAK DANCE**

1a. Etapa  
SAB. 10 MAR. 8p.m.  
EN  
**BUCARELI 118**  
a una cuadra  
del  
Reloj Chino

MÚSICA A CARGO DE  
**El Sonido Discotheque**

tarifa \$400\*\*  
BASES E INSCRIPCIONES  
EN EL SONIDO DISCOTHEQUE  
ZONA ROSA GÉNOVA 2-D

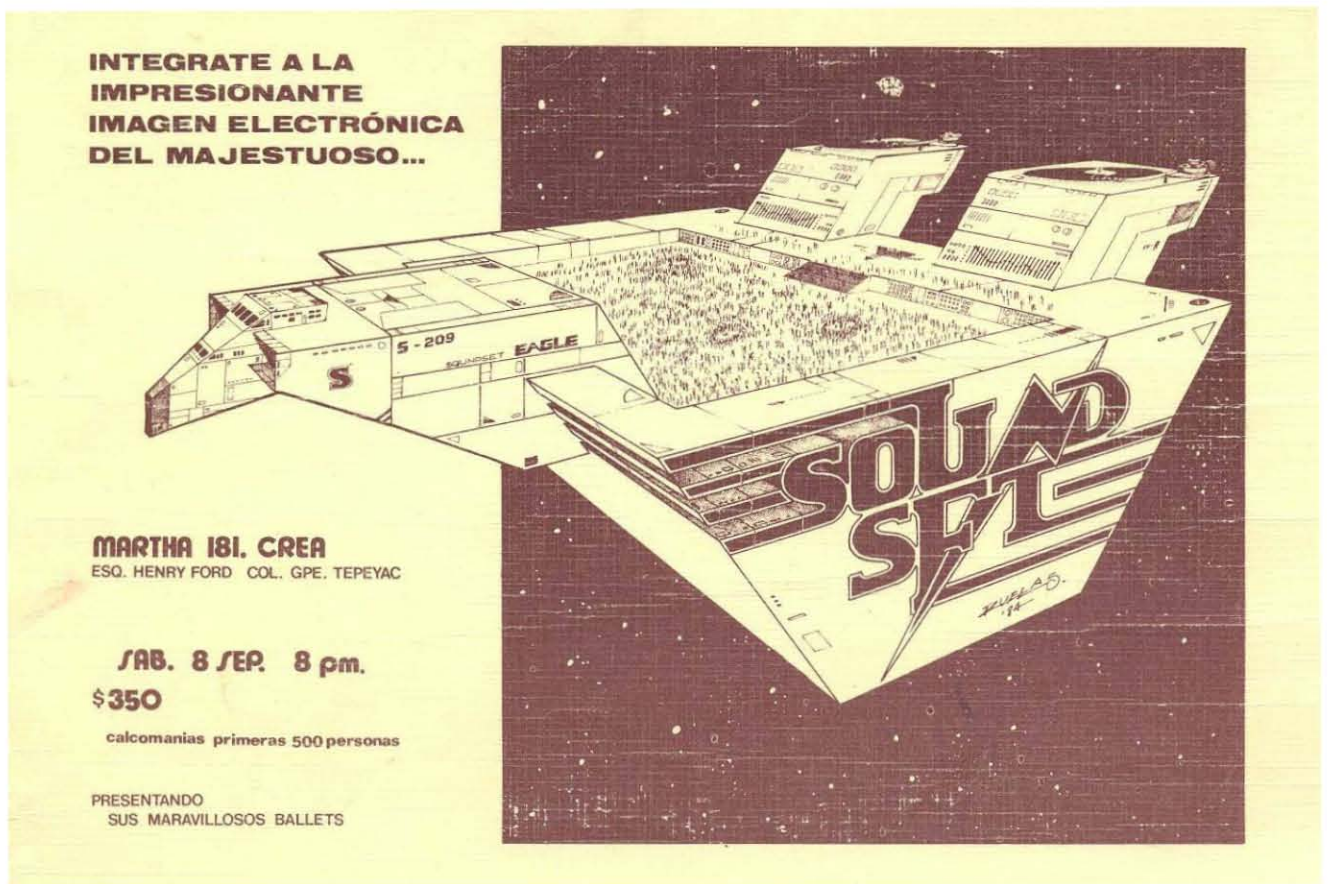
sab. 17 mar.  
Grán Final  
con la entrega  
de premios a cargo de  
**JESSICA WILLIAMS**

boletos en  
**BOLETRONICO**

19. Doble anuncio en una sola publicidad que muestra la calidad sinonímica en los años ochenta en México entre los términos *dance music* y *nrg*, la cercanía entre el *break* y el *nrg* e indica gráficamente la ubicación de Kosmostereo en el piso 38 de la Torre Latinoamericana, cromekote de color (Ruelas, 1984).

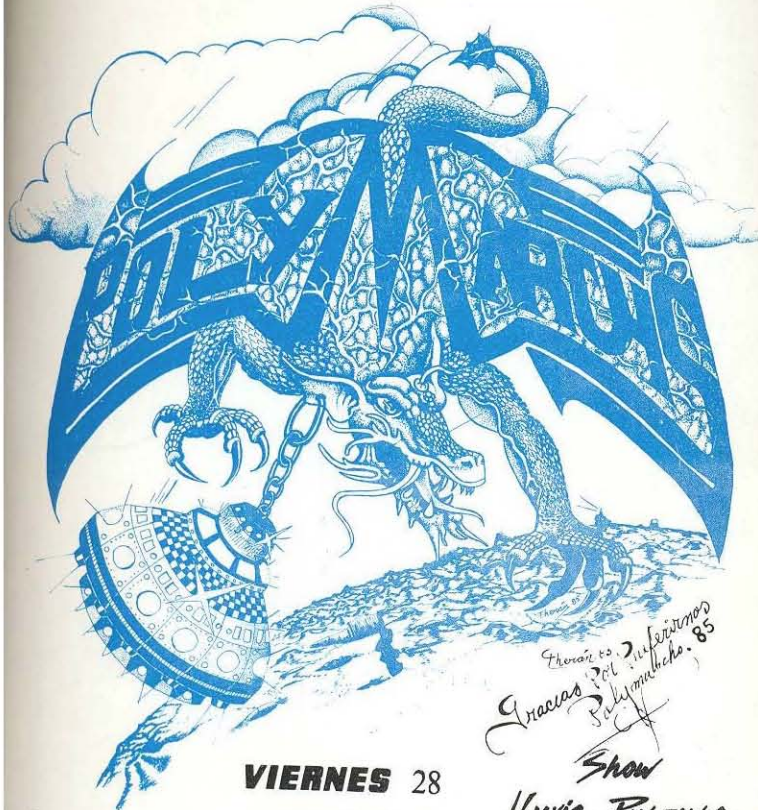


20. Estetización del medio de transporte y de la organización de la presentación, cartulina cuché (Racrufi, 1984).



21. Muestra gráficamente la formación de ruedas de baile dentro de un imaginario espacial, cartulina lino (Ruelas, 1984) (ampliada).

**LA MAGIA DISCO DE**



*Therán to. ¿inferimos  
Gracias por inferimos  
Sallymarchis. 85*

**VIERNES 28**

Fronton  
COYOACAN  
Heroes del 47 esq.  
Division del Norte  
Col. Heroes de Churubusco

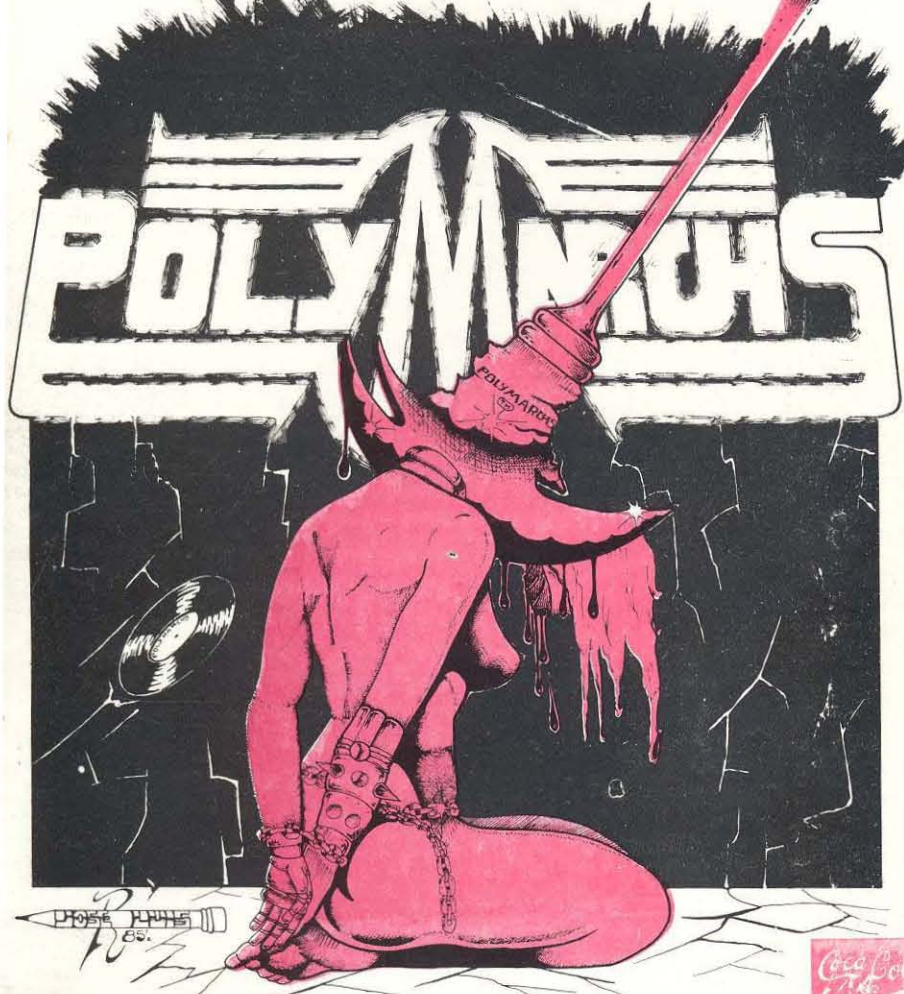
**TONY  
BARRERA**

*Show*  
*Luvia Púrpura*  
DE POLIMARCHS

\$ 500

22. Papel cromekote (Therán, 1985).

LA MAGISTRAL MATERIA \* DISCO \*



EN EL GIGANTESCO

**CENTRO CIVICO**  
San Cristobal Ecatepec

CON SU NAVE LUMINOSA

con el

*Huvia Purpura*  
show

vier 5 JUL

+600°

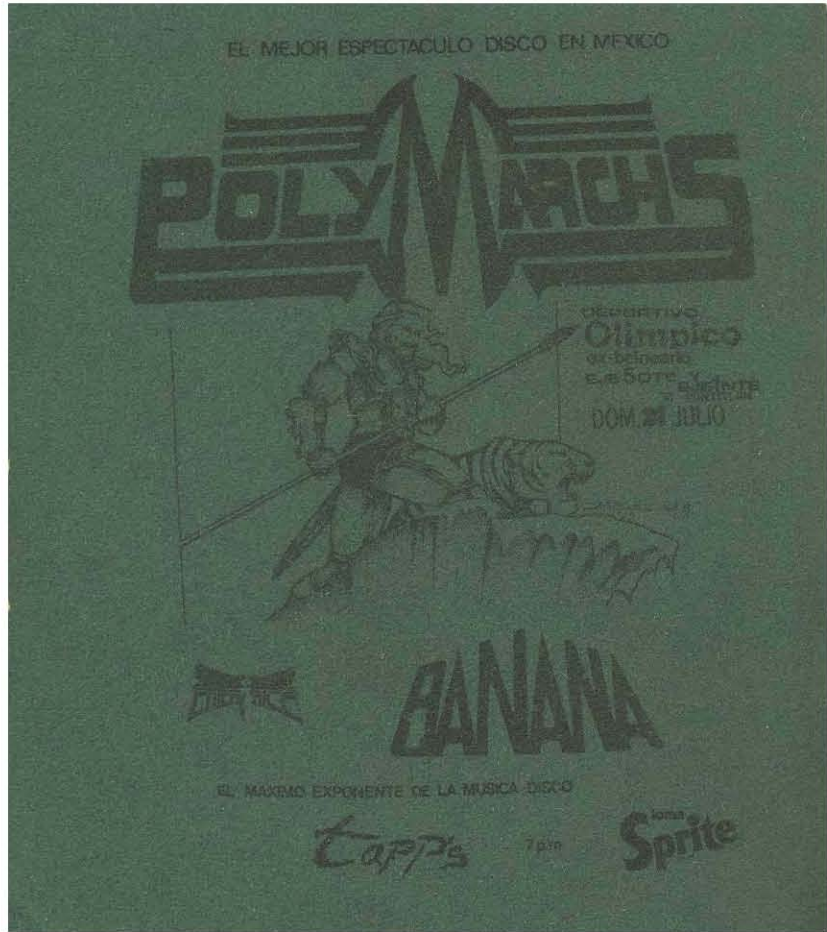


invita



23. Indicativa de la relación con la otredad rocker. La chica decapitada por el hacha nrg, muestra en las muñecas accesorios típicamente rockers, cartulina crome-kote blanca (José Luis Rodríguez, 1985).





24. Papel terciopelo (Ruelas, 1985).

**MASTER GENIUS**

evento garantizado por sus 6 tons. de equipo

**CALLE LIMON**  
COL. OLIVO  
BARRIENTOS, TLALNEPANTLA  
**DOM. 1 FEB.**  
A BENEFICIO DE TU IGLESIA.

INICIA  
**THUNDER**  
SONIDO

¡¡ PROX. 21 FEB !!

**RITMO 5 MASTER GENIUS**  
SALON CANDY

N. R. P. A. \$800 -  
BOL. ANT. : \$600 -  
DESDE LAS 10 A.M.

25. Uso publicitario del tonelaje de equipo como garantía de calidad de una presentación, papel América (Ruelas, 1986).

**MASTER PRODUCTION 86**

PRODUCCION MAESTRA (7º ANIVERSARIO POLYMARCH) EN **EL PALACIO DE LOS DEPORTES**

desde el Continente Europeo - actúa para ti

**Sylvester**

en el Gran Mundo de

*luz y sonido*

CON EL SHOW DE **T.B. TONY DANON**

Y EL PATROCINIO DE: **DISCOS MUSART**

ORG. **RADIO FORMULA**

INVITADO ESPECIAL: **MAN 2 MAN de New York**

**sab. 26 abr.** acceso 6 p.m.  
**BOLETOS ANTIC. DESDE 16 ABR. EN:**  
 El Sonido Discotheque Genovs 2, Z. Rosa  
 Discos Ger Rep. del Salvador, Centro  
 y un día antes Dpto. Olímpico y Palacio  
 de los Deportes

EN HOMENAJE A LOS MEJORES EQUIPOS DE LA REP. MEXICANA

SEGURIDAD: Brigada Control de multitudes. precio esp. \$1500\*

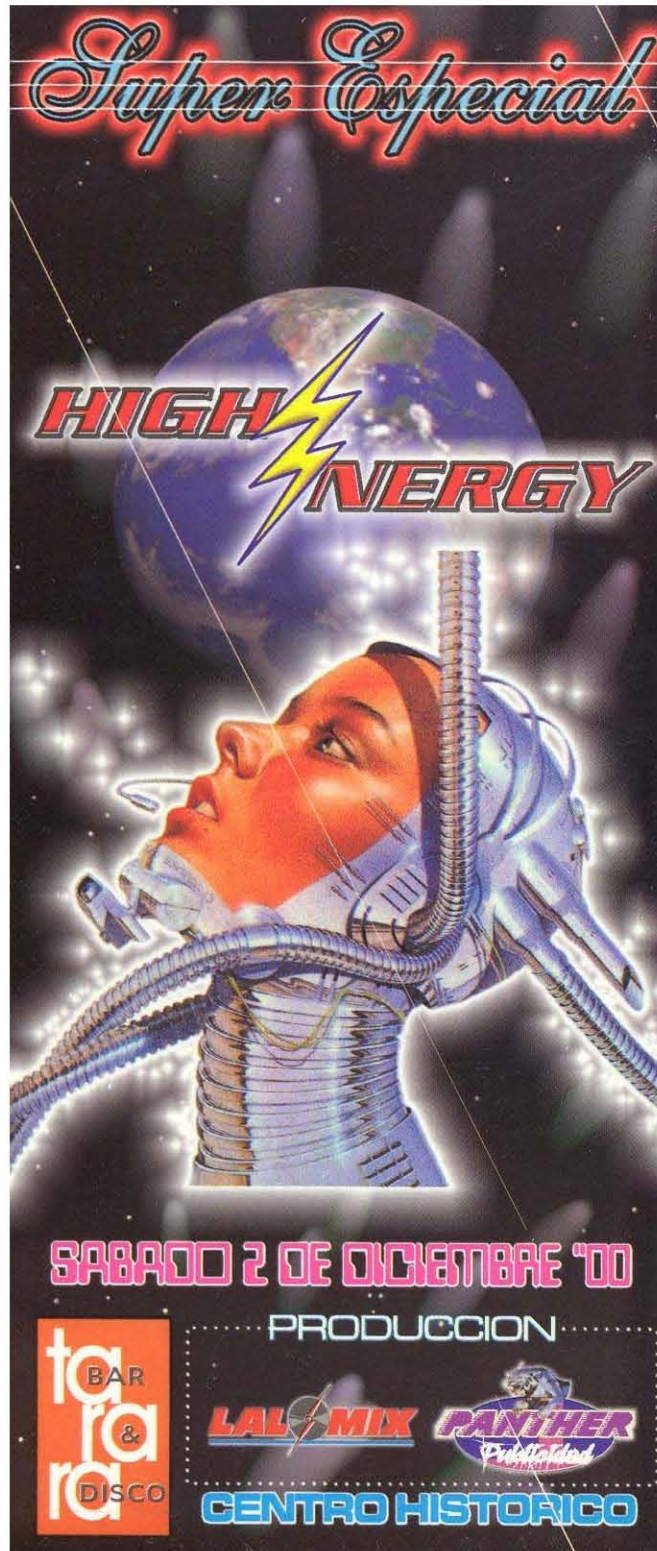
En éste evento la Organización Radio Formula y Discos Musart, harán entrega de 10 Discos de Plata a los Equipos más sobresalientes y 5 Trofeos a los mejores Promotores de la Música Grabada.

Sonorización, Iluminación, Escenografía y Coreografía Bajo la Dirección del Gigantesco Equipo: **POLYMARCH - RHAMSES**. Introduccion del Evento **SOUNDSET**  
 Diseño de Publicidad: Jaime Ruelas, Impresión: RB.

26. Cartulina rosa en forma de cuadernillo, es un doble anuncio en una sola publicidad hecha por dos dibujantes. En la que se muestra, una de las presentaciones anunciadas, se señala a los LS más representativos del momento, en azul, a los que participaron en ella, (Ruelas, 1986). La del interior es de (Racrufi, 1986) (ampliada).



27. Publicidad con fechas de presentaciones en el lapso de cinco meses, indicativa del imaginario espacial vinculado a esta música, papel cuché grueso plastificado (sin autor, 1999).



28. El rayo en el que se convierte la “E” de “Energy” es el símbolo de esta música y es reconocido fácilmente por sus escuchas, cartulina cuché plastificada (sin autor, 2000).

**BSESSION** Presenta: *Super Especial en Homenaje a toda una leyenda del ...*

# High Energy

**CHESTER'S**  
DISCO MÓVIL  
BY RICARDO TREJO

CONDUCE EL EVENTO:  
**JESUS ALVARES**  
DE **BSESSION**  
&  
**LEO FERRER**  
DE **ALBERTO ONE**

ENTREGANDO RECONOCIMIENTOS A LOS PIONEROS DEL MOVIMIENTO MUSICAL MAS GRANDE DE MEXICO

<b>POLYMERUS</b> EL FARADICO	<b>EL SEÑOR</b> PATRICK MILLE	<b>LA CALIDAD ES ESTRELLAS</b> SQUAD SIX	<b>LA ESTRUCTURA DISCO</b> MENERGY	<b>LA ELEGANCIA DISCO</b> MONESQUIU
<b>EL ENIGMATICO</b> POLYMERUS	<b>EL FANTASTICO</b> VALERIO DE VERA	<b>LA TECNOLOGIA</b> RAMON & MIGUEL VAZQUEZ	<b>LA EXPLOSION DISCO</b> CORRISTERO	<b>LA FORTALEZA</b> SHERIFFS
<b>EL POQUEROSO</b> BANANA	<b>EL ESPECTACULO DISCO</b> MASTER GENIUS	<b>LA LEYENDA ...</b> LEISER	<b>LA MAGIA DISCO</b> G-FORCE	<b>VIDEO DISCO</b> VANEES
<b>EL CEREBRO</b> CHARLIE	<b>EL GENIO ...</b> DIVIN	<b>VILLA COAPA (HIVOS CHELI)</b> MACHETA	<b>JOEL I</b> ZINCO RICE	<b>EMIGRE M</b> INTERPILLA

Disc Jockeys invitados

<b>CHESTER'S</b> RICARDO TREJO	<b>D.J. VICTOR ESTRELLA</b>	<b>ALEX MENDOZA</b> VALENTINO	<b>LUIS ANGEL</b> SHERIFFS	<b>MARCOS CARRILLO</b> VANEES	<b>SEBASTIAN REYES</b> CORRISTERO
<b>BERNARDO DISCOTEQUE</b>	<b>LE IDEN</b>	<b>EMILIO JIMENEZ</b> DIVIN	<b>MORAN RUIZ</b> LESBOS	<b>FRANCISCO SUAREZ</b> BSESSION	<b>ALEJANDRO DEL VALLE</b> MIAMI

ENTREGANDO RECONOCIMIENTO A: **GER DISCOS**

GRABADO E IMPRESIONADO EN: 17x10-70004 DEL (DISEÑO) BASSO 07-05 E-00001 - APLICACIONES Y DISEÑO GRAFICO: BSESSION.COM

29. Expresión gráfica de la memoria histórica, papel cuché barnizado (Martín, 2005) (reducida).

QUE NADIE ROMPA CON LO ESTABLECIDO, NO SIGNIFICA QUE NO SE PUEDA HACER

# LESBOS

DISCOTHEQUE

*Con lo mejor de la Musica  
mas Grande de Todos los Tiempos*

*High Energy*

*Euro - italo*

D.J. MOISES HINOJOSA

VIERNES  
2

SEPTIEMBRE  
2005

*Los Otros Tarras*

RESTAURANT and BAR

Calz. Mexico Xochimilco No. 16 1er Piso Col. Huipulco a 100 Mts. de la Gas  
A UN COSTADO DEL ESTADIO AZTECA



ALFONSO HINOJOSA

D.J. S INVITADOS

**VANEE'S**

ISRAEL MERCADO  
CACHIN

**SCROUNGE**

ADOLFO VEGA

PRODUCCIONES



**BSESSION**  
PRODUCCIONES

INFORMES

26152069

04455-5450-6745

04455-1654-4615



30. Indicativa de un posible resurgimiento de las propagandas a través de su cuidado estético y un manejo lingüístico adecuado y respetuoso para con las audiencias, cartulina cuché (personaje creado por Racrufi, 2005) (ampliada).

Anexo 14

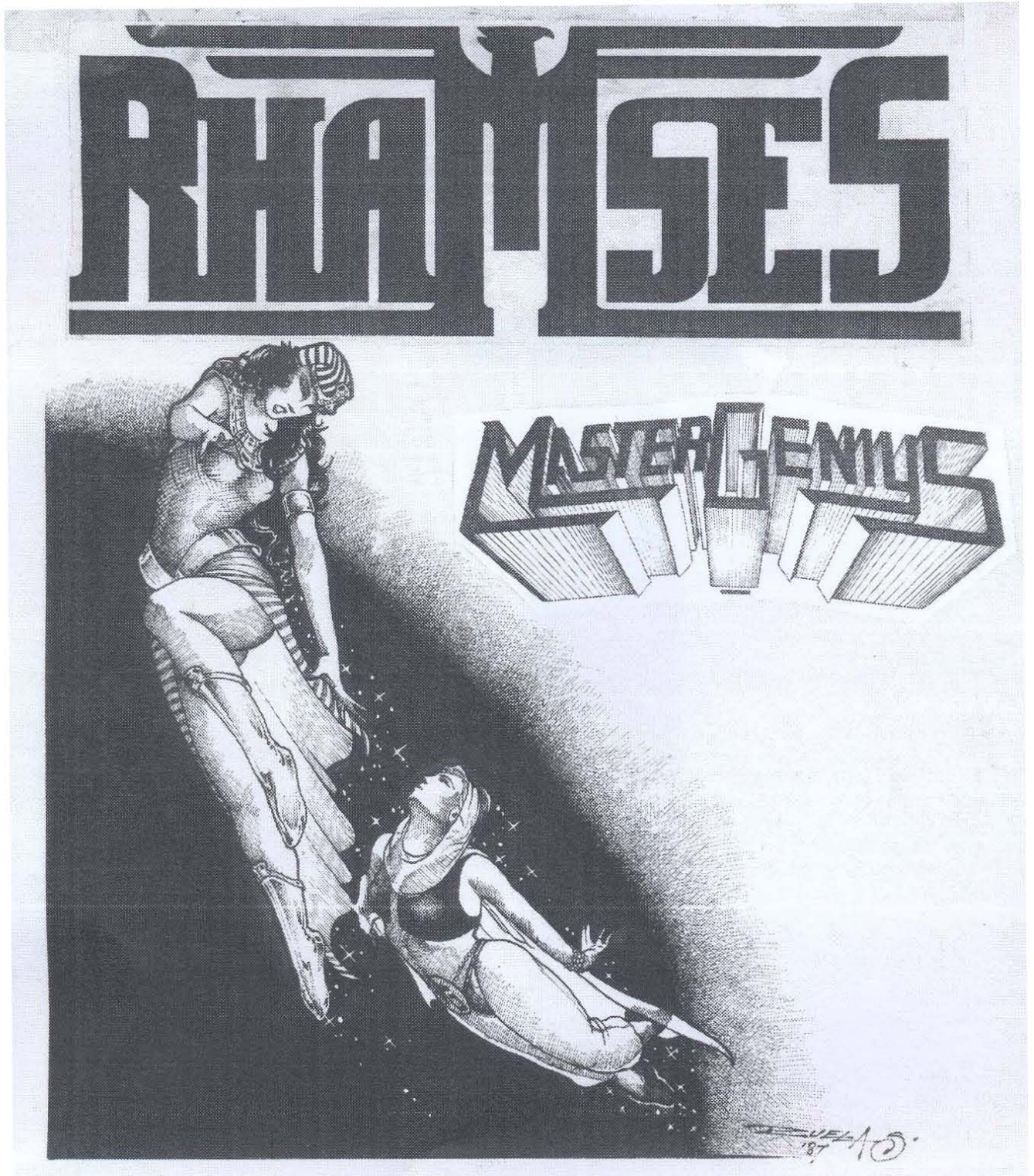
(Selección de algunas propagandas tamaño póster de eventos high energy en la Ciudad de México)<sup>♦</sup>



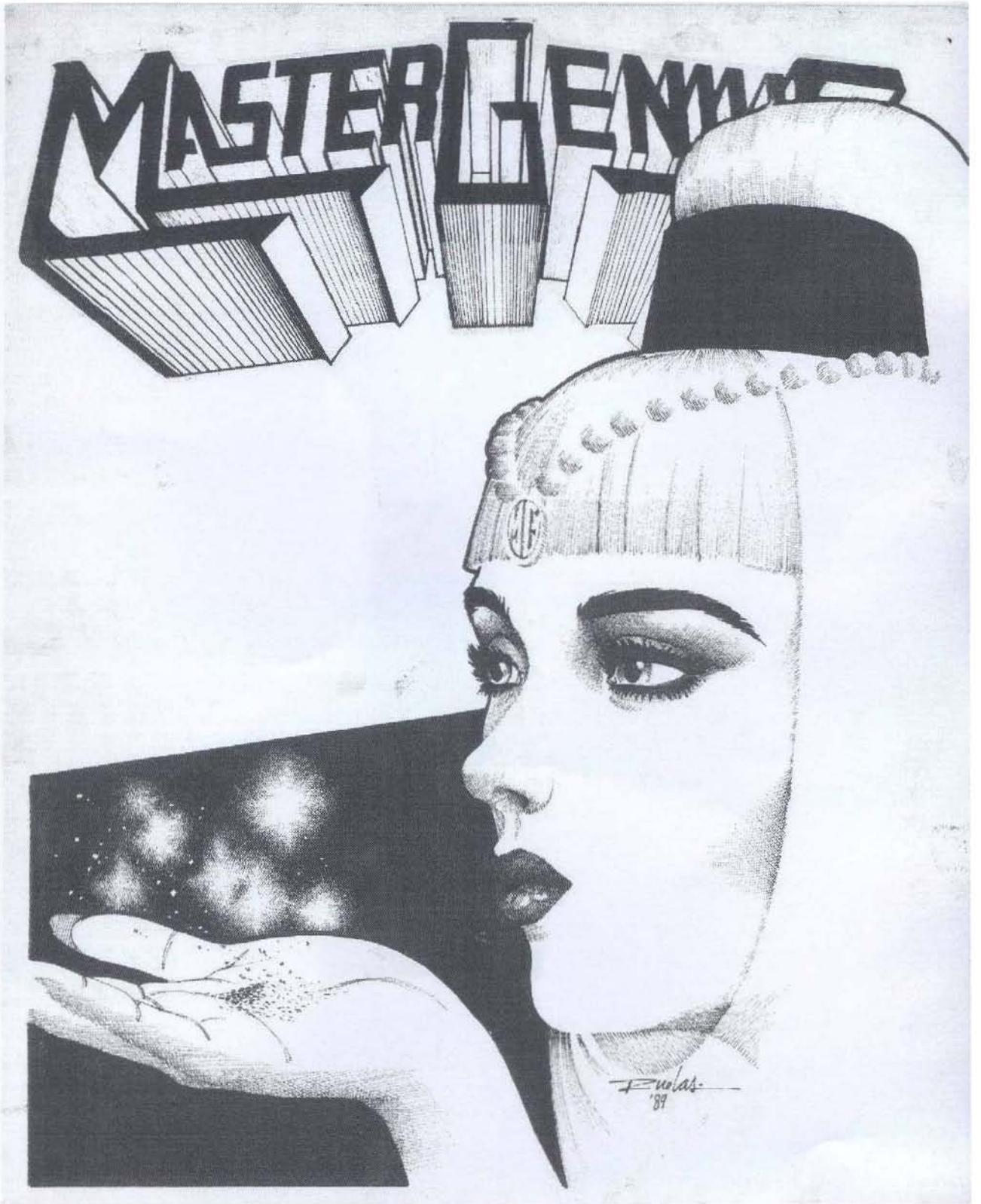
1. Papel (Alex y Enrique Sánchez, 1985).

<sup>♦</sup> Se utilizan propagandas y diseños de propaganda. Estos diseños podían llegar a usarse en tocadas diferentes, pero variando los colores de fondo o el material de la propaganda (de mano). En todos los casos, son reducciones del tamaño original. La propaganda 1 es de la colección de Israel Ramírez Paredes. Los diseños de propaganda 2 y 3 de la de Álvaro Hernández, y se usaron para propagandas tamaño póster y de mano.





2. Diseño de base para propaganda de mano y tamaño póster. Fue utilizado para ilustrar una de las caras de la publicidad (doble dibujo) de la presentación de Master Genius, Rhames y Polymarchs en el Salón Cedillo II el domingo 11 de octubre, papel y cartulina para ilustración con 50% de superficie de algodón (dos materiales) (Ruelas, 1987).



3. Diseño de base para propaganda tamaño póster. Expresión exitosa de un perfil sonidero perfectamente logrado. Nótese las iniciales MG en el fleco de la genio, papel y cartulina para ilustración con 50% de superficie de algodón (dos materiales) (Ruelas, 1989).

## Anexo 15

### (Algunos diseñadores de propagandas para los Luz y Sonido de high energy de la Ciudad de México)

- Alex.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Dillon's, Marshall, Pulsar.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- Alexis.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?.  
LS para los que ha diseñado: Leiser, Patrick Miller, Sheriff, Soundset.  
Fuente: Víctor Manuel Sánchez (DJ, propietario y fundador de Leiser), Luis Ángeles de Jesús (DJ Luis Ángel de Sheriff) y propagandas con rúbricas (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- Arreola.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Stardos, Transam.  
Fuente: Propagandas con rúbrica (colección particular de Arturo García Trejo).
- Arteaga.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Meteor.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- Balandrano, Miguel.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?.  
LS para los que ha diseñado: Sheriff.  
Fuente: Luis Ángeles de Jesús (DJ Luis Ángel de Sheriff).
- Basurto, Enrique.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Mantus.  
Fuente: Virginia Castañeda (DJ, propietaria y fundadora de Mantus).
- Cedillo.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Foggy, Leiser.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Arturo Navarro Luna).
- César.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: 1984-1986.  
LS para los que ha diseñado: Star Sound.  
Fuente: César.

- Checo.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Mantus.  
Fuente: Virginia Castañeda (DJ, propietaria y fundadora de Mantus).
- “Chivigón”.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: D’Flirts.  
Fuente: Guillermo Nava (propietario y fundador de D’Flirts).
- Ciro.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Orange Electric.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- Cruz, Roberto.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Megatron.  
Fuente: Rubén Reynoso (DJ, propietario y fundador de Megatron) y propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- Cruz, Víctor.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Challenller.  
Fuente: Rubén Reynoso (DJ y copropietario de Challenller).
- Eduardo.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Destroyer, Magnum.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- El Marqués.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Menergy, Ping Masters.  
Fuente: Propagandas con rúbrica (colección particular de Arturo García Trejo).
- Enrique\*.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Chalenller, Studio Flipper, Taqueshi.  
Fuente: Propagandas con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- Flores, A.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Magnum.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

---

\* No pude determinar si Enrique era Enrique Basurto, Enrique Sánchez o un tercer dibujante.

- Fred.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Sarmachs, Sparks.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- García, Alfredo.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Lesbos Discotheque.  
Fuente: Alfonso Hinojosa (propietario y fundador de Lesbos Discotheque).
  
- Guerrero.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Banana, King Kong, Lazzer.  
Fuente: Propagandas con rúbrica de colecciones particulares diversas.
  
- Héctor.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Laboratorio Disco Winner.  
Fuente: David Pérez Castilleja (DJ, propietario y fundador de Laboratorio Disco Winner).
  
- Herrera, A.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Decibel.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- Horacio.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Foxy, Starky Sound, Top Sistem.  
Fuente: Propagandas con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- Huesca.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Stardos.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Arturo García Trejo).
  
- Jas.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Polymarchs.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- Jefe.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Forastero.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Kingston.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Magnum.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- Kum Kum.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Patrick Miller.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular del Arturo García Trejo).
  
- Lobo.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Sinergy.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- Márquez.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Plegang, Sparks, Polymarchs.  
Fuente: Propagandas con rúbrica (colección particular de Arturo García Trejo).
  
- Martín (J. Martín González Cabrera).  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿1988?-2005 (en activo).  
LS para los que ha diseñado: Chester's, Master Genius, Menergy, Montesquiu, Patrick Miller, Polymarchs, Valentino, etc.  
Fuente: Martín.
  
- Martínez, J.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Banana, Chester's, Max Cooper, Menergy, Montesquiu.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular del DJ Charly Valencia).
  
- Max<sup>\*\*\*</sup> .  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Fashion.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- Max Fashion.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Magnum.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
  
- Morales.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Snoopy, UBQ.

---

\*\*\* Probablemente Max y Max Fashion sean el mismo dibujante, debido a la cercanía de fechas y de los lugares en donde se efectuaban las tocaditas que publicitaban.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Muelas.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Brownsville.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Navarrete.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: D'Flirts.

Fuente: Guillermo Nava (propietario y fundador de D'Flirts).

- Omar.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Electric Light.

Fuente: Propagandas con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Organista, Javier S.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Banana, Max Cooper, Montesquiu, Polymarchs.

Fuente: Propagandas con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Ortega.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Polymarchs.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Pablo.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Studio Flipper.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Padilla Sánchez, Carlos.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: 1986 (aproximadamente)-2005 (en activo).

LS para los que ha diseñado: Bogar, Laboratorio Disco Winner, Leiser, Magnum, Montesquiu, Patrick Miller, Soundset, Winners.

Fuente: Carlos Padilla Sánchez, David Pérez Castilleja (propietario, DJ y fundador de Laboratorio Disco Winner), Víctor Manuel Sánchez (DJ, propietario y fundador de Leiser), Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners) y propagandas de diversas colecciones particulares con rúbrica.

- Pedraza.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Leiser.

Fuente: Víctor Manuel Sánchez (DJ, propietario y fundador de Leiser).

- Picasso.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: D'Flirts.  
Fuente: Guillermo Nava (propietario y fundador de D'Flirts).
- Ponce, Miguel.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Winners.  
Fuente: Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino).
- Racrufi (Raúl Cruz Figueroa).  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿1983?-¿1995/1997?  
LS para los que ha diseñado: Candy, Chester's, Dolby System, Enterprice, Estelaris, Forastero, Laboratorio Disco Winner, Lesbos Discotheque, Macheli, Magnum, Master Sound, Menergy, Mixer Master, Monster, Montesquiu, Obykiu, Olimpo's Sound, Patrick Miller, Pulsar, Rosqui, Scrounge, Traunset, Valentino, Vanee's, Wensbey.  
Fuente: Racrufi, Ignacio Aranda Flores (propietario y fundador de Candy), Senén Reyes (DJ de Forastero), David Pérez Castilleja (propietario, DJ y fundador de Laboratorio Disco Winner), Alfonso Hinojosa (propietario y fundador de Lesbos Discotheque), Ignacio Monge Espinosa, DJ, propietario y fundador de Montesquiu, José Pablo Ubaldo Martínez (propietario y fundador de Scrounge), Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino) y propagandas con rúbrica de diversas colecciones particulares.
- Ramírez, R.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Polymarchs.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- Rata.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Brownsville, Striker's.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- Raúl.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Vanee's.  
Fuente: Propagandas con rúbrica (colección particular de Arturo García Trejo).
- Regay.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: Soundset.  
Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).
- Resillas.  
Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?  
LS para los que ha diseñado: D'Flirts, Valentino.



Fuente: Fuente: Guillermo Nava (propietario y fundador del LS D'Flirts) y Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino).

- Ricardo.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Master Sound.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Rime.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Forastero.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Rodríguez, José Luis\*\*.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Acme, Dillon's, Forastero, Genesis, Leiser, Marshall, Megatron, Polymarchs, Studio Flipper, Traunset.

Fuente: Senén Reyes (DJ de Forastero), Víctor Manuel Sánchez (DJ, propietario y fundador de Leiser), Rubén Reynoso (DJ, propietario y fundador de Megatron) y propagandas con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Rosas, Edgar.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Chaplins, Manhattan, Montesquiú.

Fuente: Ignacio Monge Espinosa, DJ, propietario y fundador de Montesquiú y propagandas con rúbrica de diversas colecciones particulares.

- Ruelas, Jaime.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: 1981- en activo.

LS para los que ha diseñado: Armstrong, Baby'O, Banana, Buho's Disco Club, Candy, Caterpillar, D'Vinci, Dillon's, Divain, Extasis, Fantasy, Forastero, Harley, Hennessy, High Energy, Laboratorio Disco Winner, Leiser, Lesbos Discotheque, Macheli, Mágnum, Master Genius, Megatón, Menergy, Montesquiú, Patrick Miller\*, Polymarchs, Regin'e, Sax Sound, Scrounge, Sheriff, Soundset, Valentino, Winners, etc.

Fuente: Jaime Ruelas, Ignacio Aranda Flores (propietario y fundador de Candy), Senén Reyes (DJ de Forastero), David Pérez Castilleja (propietario, DJ y fundador de Laboratorio Disco Winner), Víctor Manuel Sánchez (DJ, propietario y fundador de

---

\*\* A veces firmando como "José Luis R." o como "José Luis" con esta rúbrica dentro de un lápiz, según Senén Reyes (DJ de Forastero) y Víctor Manuel Sánchez (DJ, propietario y fundador de Leiser).

\* Jaime Ruelas me ha dicho que el perfil que ha buscado el propietario de Patrick Miller, Roberto Devesa, para su LS, ha sido el de evitar, en la medida de lo posible, el utilizar cualquier tipo de recurso que otros LS han usado. Esta aseveración no es extraña pues, de algún modo, todos han hecho lo mismo en mayor o menor medida y éxito. En ese sentido, según Ruelas, Patrick Miller evitó solicitar sus trabajos de diseño de propagandas. Sin embargo, Ruelas me indicó que realizó una propaganda para una tocada en donde se presentaban Patrick Miller y Soundset. En esa ocasión, el encargo no vino de Roberto Devesa aunque, finalmente, el nombre de Patrick Miller apareció en el diseño final. En las colecciones privadas de Arturo García Trejo y de Israel Ramírez Paredes, pude constatar la existencia no de una, sino de dos propagandas firmadas por Ruelas anunciando presentaciones conjuntas de Patrick Miller y Soundset.

Leiser), Alfonso Hinojosa (propietario y fundador de Lesbos Discotheque), Álvaro Hernández (propietario, fundador y DJ de Master Genius), Ignacio Monge Espinosa, DJ, propietario y fundador de Montesquiu, José Pablo Ubaldo Martínez (propietario y fundador de Scrounge), Luis Ángeles de Jesús (DJ Luis Ángel de Sheriff), Alejandro Mendoza Cruz (propietario, DJ y fundador de Valentino), Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners) y propagandas con rúbrica de diversas colecciones particulares.

- Sagitario.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Macheli.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Arturo García Trejo).

- Salamanca.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Logar.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Sam.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Sinergy.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Sánchez, Enrique.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Dillon's Park's, Marshall, Pulsar.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Scamilla.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Manhattan.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Suberza.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Music Charmer.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Therán.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Polymarchs.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Tinajero.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Baby's Sound, Black Magic, Dangel's, Forastero, Maxom, Megatron, Starky Sound.

Fuente: Propagandas con rúbrica (colecciones particulares de Israel Ramírez Paredes y Arturo García Trejo).

- Urani.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Magnum, Winners.

Fuente: Antonio Morales (propietario, DJ y fundador de Winners) y propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Vans.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Baby'O.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Arturo García Trejo).

- Vega.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Extasis.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Vic.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Challenler, Megatron, Winners.

Fuente: Propagandas con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Víctor.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Challenler, Tennessee.

Fuente: Propaganda con rúbrica (colección particular de Israel Ramírez Paredes).

- Zamora.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: Lesbos.

Fuente: Propagandas con rúbrica (colecciones particulares de Israel Ramírez Paredes y Arturo Navarro Luna).

- Zendejas.

Período de actividad como diseñador de propagandas nrg: ¿?

LS para los que ha diseñado: King-Kong, Polymarchs.

Fuente: Propagandas con rúbrica (colecciones particulares de Israel Ramírez Paredes y Arturo García Trejo).

## Anexo 16

### (Ubicación de algunas bandas “discas” en la Ciudad de México)<sup>^</sup>

- Acas.  
Colonia. Gertrudis Sánchez.  
Delegación: Gustavo A. Madero.
- Cobras.  
Colonia. Gertrudis Sánchez.  
Delegación: Gustavo A. Madero.
- Descas.  
Colonia: San Pedro Xalpa.  
Delegación: Azcapotzalco.
- Disco Gruesos.  
Colonia: Tepito.  
Delegación: Cuauhtémoc.
- Faraones Miller.  
Colonia: La Colmena.  
Municipio: Atizapán de Zaragoza, Estado de México.
- Guerreros.  
Colonia: Malinche.  
Delegación: Gustavo A. Madero.
- Guerreros.  
Colonia: Avenida Misterios y Allende, a un costado de la Basílica (zona de residencia).  
Delegación: Gustavo A. Madero.
- Kolos.  
Colonia: Santiago Ahuizotla.  
Municipio: Naucalpán de Juárez, Estado de México.
- Leopard.  
Colonia: San Pedro Xalpa.  
Delegación: Azcapotzalco.
- Police Ley Disco.  
Colonia: San Miguel Amantla.  
Delegación: Azcapotzalco.

---

<sup>^</sup> La elaboración de este Anexo se hizo sobre la base de mi propia experiencia pero, sobre todo, gracias a muchos otros generosos testimonios.

- Marlboro.  
Colonia: ¿?  
Delegación: Gustavo A. Madero.
- Millers (posteriormente se convertiría en un club de baile usando el mismo nombre).  
Colonia: Santiago Ahuizotla y Pueblo de Santiago Ahuizotla.  
Municipio y Delegación: Naucalpán de Juárez, Estado de México y Azcapotzalco.
- Minis.  
Colonia: San Pedro Xalpa.  
Delegación: Azcapotzalco.
- Minithrillers.  
Colonia: San Pedro Xalpa.  
Delegación: Azcapotzalco.
- Nacos Disco.  
Colonia: Molino de Rosas y, parcialmente, Olivar del Conde.  
Delegación: Álvaro Obregón.
- Panteras.  
Colonia: rumbo de Mixcoac.  
Delegación: Benito Juárez y/o Álvaro Obregón.
- Pañales.  
Colonia: Bondojito.  
Delegación: Gustavo A. Madero.
- Patricios.  
Colonia: Cuautitlán Izcalli.  
Municipio: Cuautitlán Izcalli, Estado de México.
- Persis.  
Colonia: Santiago Ahuizotla y Pueblo de Santiago Ahuizotla.  
Municipio y Delegación: Naucalpán de Juárez, Estado de México y Azcapotzalco.
- Staceys.  
Colonia: Santiago Ahuizotla.  
Municipio: Naucalpan de Juárez, Estado de México.
- Surfos.  
Colonia: La Joya.  
Delegación: Gustavo A. Madero.
- Thrillers.  
Colonia: San Pedro Xalpa.  
Delegación: Azcapotzalco.

- Varios.  
Colonia:  
Delegación: Azcapotzalco.
  
- Venados.  
Colonia: Malinche.  
Delegación: Gustavo A. Madero.
  
- Zimbrón Ley Disco.  
Colonia: Ángel Zimbrón.  
Delegación: Azcapotzalco.
  
- Zorras.  
Colonia: Villa de Guadalupe.  
Delegación: Gustavo A. Madero.

## Anexo 17

### (Algunos clubes de baile o ballets de high energy en la Ciudad de México) <sup>^</sup>

- Alba Girl.
- Baby's Dance.
- Club Traviesos (no confundir con el Club Traviesos de música salsa).
- Eduardos.
- Guerreros Miller.
- Los del Forum.
- Lluvia Púrpura.
- Millers (previamente se habían agrupado como banda usando el mismo nombre).
- Ministry.
- Patricios Miller.
- Yulio's.

---

<sup>^</sup> La elaboración de este Anexo se hizo sobre la base de mi propia experiencia pero, sobre todo, gracias a muchos otros generosos testimonios.

## Anexo 18

### (Algunos show-ballets o ballets profesionales de high energy en la Ciudad de México)<sup>♦</sup>

- Amadeus.
- Angelica (bailarina individual)\*.
- Anthony Jackson (doble de Michael Jackson) (*break*) (imitador y bailarín individual)\*\*.
- Bad Girls.
- Ballerina's.
- Break.
- Benji's.
- Break Machine.
- Breakin Wizard.
- Caletti (Carlos Caletti) (bailarín individual).
- Champagne Explotion.
- Charly Break (Carlos Reséndis) (bailarín individual de *break*).
- Chicas Bonitas.
- Chicas Buena Onda.

---

<sup>♦</sup> La elaboración de este Anexo se hizo sobre la base de mi propia experiencia, la revisión de diversas colecciones particulares de propagandas y muchos otros testimonios generosos. Se debe considerar que no se cita a los *show ballets* de los diferentes LS que trabajaron con el nombre del mismo, sino a los que pudieron dotarse de un nombre propio que les permitió trabajar en ámbitos diversos. Esto no significa que haya un menoscabo en la calidad de los *show ballets* de los LS que funcionaron bajo el nombre del propio LS (Ballet de Soundset, Ballet de Polymarchs, Ballet de Patrick Miler, Ballet de Winners, etc.) Simplemente que, dado que se trata, hasta cierto punto, de un trabajo de recuperación histórica, sólo se mencionan a los que en su carácter de independiente son más susceptibles de que se pierda su nombre con los años. Un trabajo de investigación posterior que se dirija únicamente al análisis del baile o a las agrupaciones de bailarines nrg podrá dar cuenta de todos y cada uno de los LS que contó con su propio *show ballet* en un período específico.

\* Incluyo la participación de algunos bailarines individuales que se podían presentar solos en los LS.

\*\* En diferentes eventos nrg también ha habido la participación de imitadores de cantantes. En este caso considero que esta participación debe incluirse debido a que la imitación se apoyaba, sobre todo, en el tipo de baile desarrollado por Michael Jackson. Por haber sido en México un “género satélite” del nrg, considero también a quienes bailaron profesionalmente *break* en LS nrg de manera individual o colectiva. No debe tomarse la distinción al pie de la letra, pues lo más común era que los bailarines danzaran ambos tipos de música, más aun en su condición de profesionales.



- Claudia (bailarina individual).
- Clon's Girls.
- Cristal.
- Cronos.
- Damian's Show.
- Defaruch.
- Duet.
- Electric Juniors Break.
- Estelaris.
- Flirts.
- Forastero Ganster's Break.
- Freak's (*break*).
- Frenzy.
- Fun Machine.
- Gabi Dancer.
- Galayk.
- Girlfriend's.
- Guippi's.
- Hielo y Fuego.
- High Dance Music.
- High Fashion Disco.
- Jannet (Janet Durán) (bailarina individual).
- Jasub.
- Jean Sibelius.

- Las Chicas Malas de Bobby O'.
- Le Grand Femmes Disco Fantasy.
- Le Heritage.
- Madness.
- Magic.
- Make Up.
- María Isabel.
- Marisol (bailarina individual de *break*).
- Master Break.
- Master Weavers (*break*).
- Mini Foras-Break.
- Montecarlo.
- Muppet.
- Night Stars.
- Nuty Boys.
- Pajuca Break.
- Patinadores.
- Poppin Break.
- Pop's-Doo (*break*).
- Pretty Tapes.
- Puerto Rico.
- Punk.
- Rekkas (*break*).

- Sax Sound.
- Sparks Break.
- Spider Rey (bailarín individual).
- Starky.
- Starky Freaks.
- Tarantela.
- The Flirts.
- The Fox Punk.
- Thriller.
- Thriller Machine.
- Vanguard.

## Anexo 19

### (Tiendas especializadas en venta de música high energy en la Ciudad de México)

- *El Sonido Discotheque*

Ubicación: Génova 2-D, Colonia Juárez, Delegación Cuauhtémoc. (“Zona Rosa”).

Período de funcionamiento: ¿?

Propietario: Moisés Katz.

Nacionalidad: ¿?

Fuente: Testimonio propio.

- *Ger Discos*

Ubicación: Calle de República del Salvador No. 35-B, Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc.

Período de funcionamiento: 1982-¿1987?.

Propietario: Gerardo Gutiérrez.

Ubicación: Calle de Mesones No. 25, Colonia Centro, delegación Cuauhtémoc.

Período de funcionamiento: 1987-1992.

Propietario: GER Discos S.A.

Nacionalidad: Mexicana.

Fuente: Sergio Gutiérrez, encargado de Ger Discos.

- *La Disquería*

Ubicación: Centro Comercial Galerías (Circuito Interior esquina Marina Nacional y Melchor Ocampo, Colonia Anzures, Delegación Miguel Hidalgo).

Período de funcionamiento: ¿?

Propietario: Moisés Katz.

Nacionalidad: ¿?

Fuente: Testimonio propio.

- *Sonido Zorba S.A.*

Ubicación: Centro Comercial Galerías Local A-1 (Circuito Interior esquina Marina Nacional y Melchor Ocampo, Colonia Anzures, Delegación Miguel Hidalgo).

Período de funcionamiento: ¿?

Propietario: ¿?

Nacionalidad: ¿?

Fuente: Observación directa de sellos de publicidad y precios en discos.

Ubicación: Centro Comercial Perisur Local 276-277 (Anillo Periférico Sur No. 4690, Colonia Ampliación Pedregal de San Ángel, Delegación Coyoacán).

Período de funcionamiento: ¿?

Propietario: ¿?

Nacionalidad: ¿?

Fuente: Observación directa de sellos de publicidad y precios en discos.

Ubicación: Avenida de las Fuentes No. 40 Local 005 (Colonia Lomas de Tecamachalco Sección Fuentes, Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México).

Período de funcionamiento: ¿?

Propietario: ¿?

Nacionalidad: ¿?

Fuente: Sellos de publicidad y precios en discos (propiedad de Arturo Navarro Luna).

Ubicación: Centro Comercial Satélite (Plaza Satélite) (Boulevard Manuel Ávila Camacho 2251, Ciudad Satélite, Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México).

Período de funcionamiento: ¿?

Propietario: ¿?

Nacionalidad: ¿?

Fuente: Arturo Navarro Luna (DJ Arturo Scan) (Vital Beat), propietario, fundador y DJ de Black Machine, Viking y Romeo.

Ubicación: Calle de Génova, Colonia Juárez, Delegación Cuauhtémoc. (“Zona Rosa”).

Período de funcionamiento: ¿?

Propietario: ¿?

Nacionalidad: ¿?

Fuente: Arturo García Trejo, ex-integrante del show-ballet Geep Side.

Ubicación: Calle de Hamburgo, Colonia Juárez, Delegación Cuauhtémoc. (“Zona Rosa”).

Período de funcionamiento: ¿?

Propietario: ¿?

Nacionalidad: ¿?

Fuente: Arturo García Trejo, ex-integrante del show-ballet Geep Side.

Ubicación: Calle de Liverpool, Colonia Juárez, Delegación Cuauhtémoc. (“Zona Rosa”).

Período de funcionamiento: ¿?

Propietario: ¿?

Nacionalidad: ¿?

Fuente: Arturo García Trejo, ex-integrante del show-ballet Geep Side.

Anexo 20

(Documentos inéditos aquí referidos o utilizados)<sup>♦</sup>

Documento 1 (Publicidad) (ampliada).

**Festival Dinastía Perea**  
DESDE LA CIUDAD DEL PEÑON DE LOS BAÑOS  
TOCANDO Y TOCANDO COMO SOLO ELLOS SABEN HACERLO

**LA CONGRA**  
MIX PEDRO PEREA  
COL. PEÑON DE LOS BAÑOS

Rindiendo Homenaje a sus 60 Años de Trayectoria Sonidera...  
**1945 - 2005**  
Don Pablo Perea es...  
**AEROTRIS**  
El Intercontinental

PRESENCIA Y CRUIDO  
SONIDO  
**MANUEL PEREA**  
**TASCINACION**  
MANUEL PEREA  
EL REY DEL SONIDO

La Clave y el Sabor de...  
**STEREO RUMBA 97**

Calidad y Buena Música con... La Dinastía Perea

**SALON DE USOS MULTIPLES**  
Calle 10 y Canario Junto a la Delegación ALVARO OBREGON

ACCESO: 7:00 PM.  
INICIAMOS: 8:00 PM.

PREVENTA: \$60.  
A PARTIR DE LAS 10:00 AM.  
EN EL LUGAR DEL EVENTO

TAQUILLA: \$70.

TRANSPORTE  
TACUBAYA  
OBSERVATORIO  
Y EN LAS AVENIDAS DE LOS PINOS  
LAS FUERZAS DEL EVENTO

**DOMINGO 3 DE ABRIL '05**

Corona Extra Coca-Cola Marlboro

PROXIMO DOMINGO  
**17**  
ABRIL '05

Winner's

SALON DE USOS MULTIPLES

<sup>♦</sup> Algunas han sido reducidas o agrandadas de acuerdo a las necesidades de espacio y apreciación, con indicación al respecto. Todos los documentos aquí utilizados, salvo los que indico a continuación pertenecen a la colección particular de Israel Ramírez Paredes. Los documentos 4 y 5 a la colección de Charly Valencia, el 13 a la de Arturo Navarro Luna, el 14 a la de Arturo García Trejo y el 15 a la de Álvaro Hernández.

## Convocatoria

Al Gremio de DJ's del



### PROMUEVE MÉXICO

### DJ Dance Acapulco 2005

Por medio de la presente, invitamos al gremio de DJ's que conforman el movimiento Disco-High Energy de México a participar en el concurso nominado premio al mejor Dj del Sonido Disco de México que se otorgará en el mes de agosto del presente año en el congreso seminario DJ Dance Acapulco 2005, organizado por el Record Pool Promueve México.

Si eres DJ profesional, móvil, productor, promotor, o de Hobbie te invitamos a participar, ya que lo importante es que apoyes este importante proyecto-invitación que te hace promueve, para preservar el movimiento musical cultural de la música Disco y High Energy.

Las Inscripciones son gratis, los participantes serán sorteados para iniciar eliminatorias a partir del sábado 29 de enero.

#### Requisitos para participar:

1. Apoyar y unificar al gremio
2. Profesionalismo
3. Seriedad
4. Cordialidad
5. Disponibilidad

Asistir a los lugares donde se realizaran las eliminatorias, ya que serán sorteadas y se llevaran acabo en diferentes puntos del DF y el Edo. De México.

Obligatorio tocar música disco 70s y High Energy en las Rutinas

Mezclar mínimo 50% de la Rutina con acetato, para preservar la tradición y la esencia del sonido Disco.

Regístrate y nos comunicaremos contigo.

El ganador a la nominación como mejor DJ del sonido High Energy-Disco del año 2005 en México puedes ser tu, Dj Dance Acapulco 2005 te invita.

**Preservemos la cultura de la música High Energy y Disco.**

Anverso.



Reverso.

**HIGHLENDARIO 2005**  
● **VEJITAS PERO BONITAS**

**MAYO**

- VIERNES 13
- VIERNES 27
- SABADO 28 ESPECIAL NEW BEAT, TECHNO, IND.

**JUNIO**

- VIERNES 3 DISCO NIGHT (PATRICK MILLER Y DJ'S INVITADOS)
- VIERNES 17

**JULIO**

- VIERNES 1
- SABADO 2 PROGRESSIVE HOUSE PSYCHEDELIC TRANCE (DJ'S INVITADOS)
- VIERNES 15
- VIERNES 29

**AGOSTO**

- SABADO 13 MILLER KIDS ACCESO A TODAS LAS EDADES (ACCESO DE 4 A 9 P.M.)
- VIERNES 19
- SABADO 20 ESPECIAL NEW BEAT, TECHNO, IND.

**SEPTIEMBRE**

- VIERNES 2
- VIERNES 9 DISCO NIGHT (PATRICK MILLER Y DJ'S INVITADOS)
- VIERNES 16
- VIERNES 30

TODOS LOS SABADOS HIGH ENERGY, TECHNO  
NEW BEAT, ELECTRONICO

DESIGN: CARLOS PADILLA S.  
charlyboymix@prodigy.net.mx TEL.: 5357-1061

**MERIDA 17 COL. ROMA**  
ENTRE PUEBLA Y AV. CHAPULTEPEC, A DOS CUADRAS DEL METRO INSURGENTES

[www.patrickmiller.com.mx](http://www.patrickmiller.com.mx)



**VIVE EL IMPACTO DEL EVENTO  
DISCOTHEQUE MAS ESPECTACULAR  
DE LOS ULTIMOS TIEMPOS**

EN VIVO EL SHOW  
DE

**Disco  
Jackson**

CON EL DOBLE DE  
**MICHAEL JACKSON**  
(ANTHONY JACKSON)

EL INTERNACIONAL RE<sup>4</sup>GAS,  
KCXOS, ELECTRONIC POUPEETS  
CONDUcido POR "GABRIELA"  
Spots Canal 4 TV,  
6 a 7 P.M. Lun. a Vier.

**ANNA**



**PAVILLON AZTECA**  
(FRENTE AL ESTADIO AZTECA)

5.00 \$  
SABADO 15 DIC. 84

BALLETS INVITADOS - SORPRESAS

ACCESO: 17:00 HRS. INICIO: 19:00 HRS.

MAXIMA SEGURIDAD

PREVENTA:

TAQUILLAS PAVILLON Y "GER" DISCOS REP. DEL SALVADOR  
10% DE DESCUENTO DESDE MIERCOLES 12 35 B. CENTRO

TRANSPORTACION GRATUITA  
RUTA 100 DESDE METRO TAXQUEÑA  
LINEA TAXQUEÑA - HUIPULC(I)

**KOSMOESTEREO 103**

**NONESQUJU**  
SONIDO

**40** ANIVERSARIO DE LA POTENCIA DISCO MAS ELEGANTE

DOMINGO 29 JUL 8 p.m. n.r.da. \$350.-  
en el IMPONENTE  
**MODULO DE ZAPOTITLAN**  
Czda. Tulyehualco 6073 Zapotitlan  
(frente a H. Psiquiátrico)

**NONESQUJU**  
Te brinda el espectáculo de los mejores ballets de Mexico  
**ESTELARIS** y **POP'S DO**

•La actuación de **CARLOS RESENDIS**  
el sensacional **CHARLY BRAKE**  
de los programas **ESTRELLAS DE LOS 80'S**  
y **DISCO JACKSON**  
•Posters, Logotipos, Discos y Playeras gratis  
•KOSMO ESTEREO 103 •DISCOS **GAMMA**

•Vigilancia con apoyo de las autoridades

Incluido en la producción  
maestra del 34  
CON **NONESQUJU**

*Especialmente para ti  
Por favor, danos tu aceptación y presencia, a  
nombre de todo el equipo. "Gracias"  
Ignacio y Rocío Montequín*

**LA NUEVA IMAGEN DEL IMPACTO AUDITIVO**

**VALENTINO**



**THE WORLD MUSIC...  
TRANCE UNDERGROUND TECHNO RAVE  
SOLO ESCUCHARAS LO MAS NUEVO DE LA MUSICA**

- **PERFORMANCE**
- **VIDEOS VIRTUALES**
- **EDECANES**
- **BARRA LIBRE 8-10**
- **MUJERES GRATIS 8-9**
- **ESTACIONAMIENTO GRATIS**
- **SEGURIDAD**
- **DONATIVO ♀ ♂ N\$25.00**

**D.J. ALEX M.  
D.J. BOCHO 1600  
D.J. JULIO**

**CONOCE LA BASE VALENTINO TODOS LOS SABADOS**

**LA  
CARRETA**

**RESTAURANTE  
BAR**

AV. PROLONGACION  
DEL NORTE  
# 5617 (ANTES 240)  
A UNA CUADRA DE  
LA DEPORTIVA  
XOCHIMILCO

**INICIAMOS  
SABADO**

**8  
ABRIL '95**

**SINERGY** P.I.B.A

**EL UNIVERSO DE LA FUERZA:**  
POR PROBLEMAS DE REGISTRO  
DEJA DE LLAMARSE MASTER-  
SOUND.

Impr. 11221 Colima-83

CAMPO AMATITLAN  
Nº 22  
C.D.L.  
SN. ANTONIO,  
A UNAS  
CUADRAS  
DEL  
DEPORTIVO  
BENITO  
JUARES

SABADO  
24 DE SEP.  
83

N.R.D.A. \$100

15 CHICAS  
GRATIS

**Coca-Cola** **el Sonido Discotheque** **coemar**

**Retrocediendo el Tiempo de 1980 a 1990  
Toda una Decada de Música High Energy**

**EL FANTASTICO...** **EVENTO 100%  
HIGH ENERGY**

**VALENTINO**

LLENA TU CABEZA  
DE DE HIGH ENERGY  
DURACION DEL EVENTO 8:00 HRS.  
8:00 P.M A 3:00 A.M.

**ESTE EVENTO SE LLEVARA A A CABO  
CON LA PARTICIPACION DE LOS MEJORES  
DEE JAYS DEL AMBIENTE DE LUZ Y SONIDO EN MEXICO**

<b>DJ JULIO MIX</b> EX DJ. VALENTINO 5 AÑOS DE EXPERIENCIA	<b>DJ VICTOR ESTRELLA ★</b> 7 AÑOS DE EXPERIENCIA	<b>DJ JOEL NAVARRO MUÑOZ</b> DJ. PATRICK MILLER 8 AÑOS DE EXPERIENCIA
<b>DJ ALEX MENDOZA</b> DJ. VALENTINO 10 AÑOS DE EXPERIENCIA	<b>DJ BOCHO 1600</b> DJ. ESTELAR VALENTINO 3 AÑOS DE EXPERIENCIA	<b>CONDUCIENDO EL EVENTO LEO FERRER y MAY SALAS</b>

PARA CELEBRAR  
ESTE EVENTO VALENTINO  
A ELEGIDO  
EL MEJOR LUGAR  
DE LA ZONA SUR

**NEWS**  
**PEDREGAL**  
• **AV. SAN JERONIMO 252 SAN ANGEL** •

COVER N\$25.00 CHICAS NO COVER DE 7:00 A 8:00 PREVENTA N\$20.00 SONIDO DISCOTHEQUE  
GENOVA 2D ZONA ROSA A PARTIR DEL 10 JULIO CUPO LIMITADO INFORMES 528-21-90

**DOMINGO 16 DE JULIO '95**

Documento 9 (Pase de ingreso) (ampliado).

Anverso.



Reverso.



Documento 10 (Publicidad).

Anverso.



Reverso.

The image shows the back of a poster. On the left side, there is a smaller version of the "HIGH ENERGY" logo and graphic seen on the front. The right side of the poster has a yellow background with black text. At the top right, it says "29 de Marzo" in a large font, followed by "\$230.00 por pareja" in a slightly smaller font. Below that, it lists "HIGH MIX", "Arnulfo Valles", and "Productor y DJ". There is a logo for "STEREO CIEN 100.1 FM" which consists of a stylized 'S' and 'C' inside an oval. Below the logo, it lists "DJ's", "Victor Arias", "Rubén Reynoso", and "Juan Carlos Ramírez". At the bottom left, there is a logo for "La Broom" and the address "Rodolfo Gaona No. 3 Col. Lomas de Sotelo". Below the address, it says "Barra Libre Nacional 9:00 pm a 2:00 am". At the very bottom, there is a black bar with white text that reads "Escuchanos todos los sábados en nuestro nuevo horario de 6 a 7 p.m. por STEREO CIEN 100.1 F.M.".

**29 de Marzo**  
**\$230.00 por pareja**

**HIGH MIX**  
**Arnulfo Valles**  
**Productor y DJ**

**STEREO CIEN 100.1 FM**

**DJ's**  
**Victor Arias**  
**Rubén Reynoso**  
**Juan Carlos Ramírez**

**La Broom** Rodolfo Gaona No. 3  
Col. Lomas de Sotelo

**Barra Libre Nacional 9:00 pm a 2:00 am**

Mayores informes y venta de boletos  
N.R.D.A. TEL. 5580-6473 / 2624-0100

**Escuchanos todos los sábados en nuestro nuevo horario de 6 a 7 p.m. por STEREO CIEN 100.1 F.M.**

Documento 11 (Publicidad) (ampliada).

Anverso.

**SABADO 16 JULIO 05**

*Super especial...*

**High Energy**

*La verdadera fiesta!!*

LA ORGANIZACION #1

**Winners**

LA FABRICA DE LAS IDEAS

**GRAN FINAL DEL PREMIO NACIONAL HIGH ENERGY  
AL D.J. MAS DESTACADO DEL 2005**

**PATROCINADORES OFICIALES**

**Vestax** **TASCAM DJ**

**PARTICIPA CON NOSOTROS CON UNA RUTINA DE 5 MINUTOS  
APARTIR DE LAS 4:00 PM. CON LA MUESTRA DE PRODUCTOS  
TASCAM Y VESTAX**

**SALON ZAPOTITLAN**

AV. TLAHUAC CASI ESQ. PRIVADA FELIPE ANGELES ZAPOTITLAN TLAHUAC D.F.



Reverso.

**SABADO 16 JULIO 2 MIL 5**

**LA FABRICA DE LAS IDEAS ...**

**Winners**  
LA ORGANIZACION #1  
LA FABRICA DE LAS IDEAS

**JUECES INVITADOS DE SONY MUSIC - BMG ARIOLA - DJ'S SCHOOL**

**PATROCINADORES OFICIALES**

**MP**  
MUSIC PROMOTION

**DJ CORP.**

**SONY**

**PROMUEVE**  
MEXICO

**CONCEPT**

**ELIC**

**CROWD**

**PREV. \$50 TAQUILLA \$70.**

**EXPOSICION PUBLICITARIA**

- **ILUMINACION INTELIGENTE**
- **AUDIO COMPETENTE**
- **SEGURIDAD**
- **DJ'S**
- **BUENA MUSICA**
- **SORPRESAS**

**INF: 5649 5555**  
**5428 1172**  
**04455 1124 7228**

**SALON**

**MINAS PUBLICIDAD 5428 1172**

**ZAPOTITLAN**

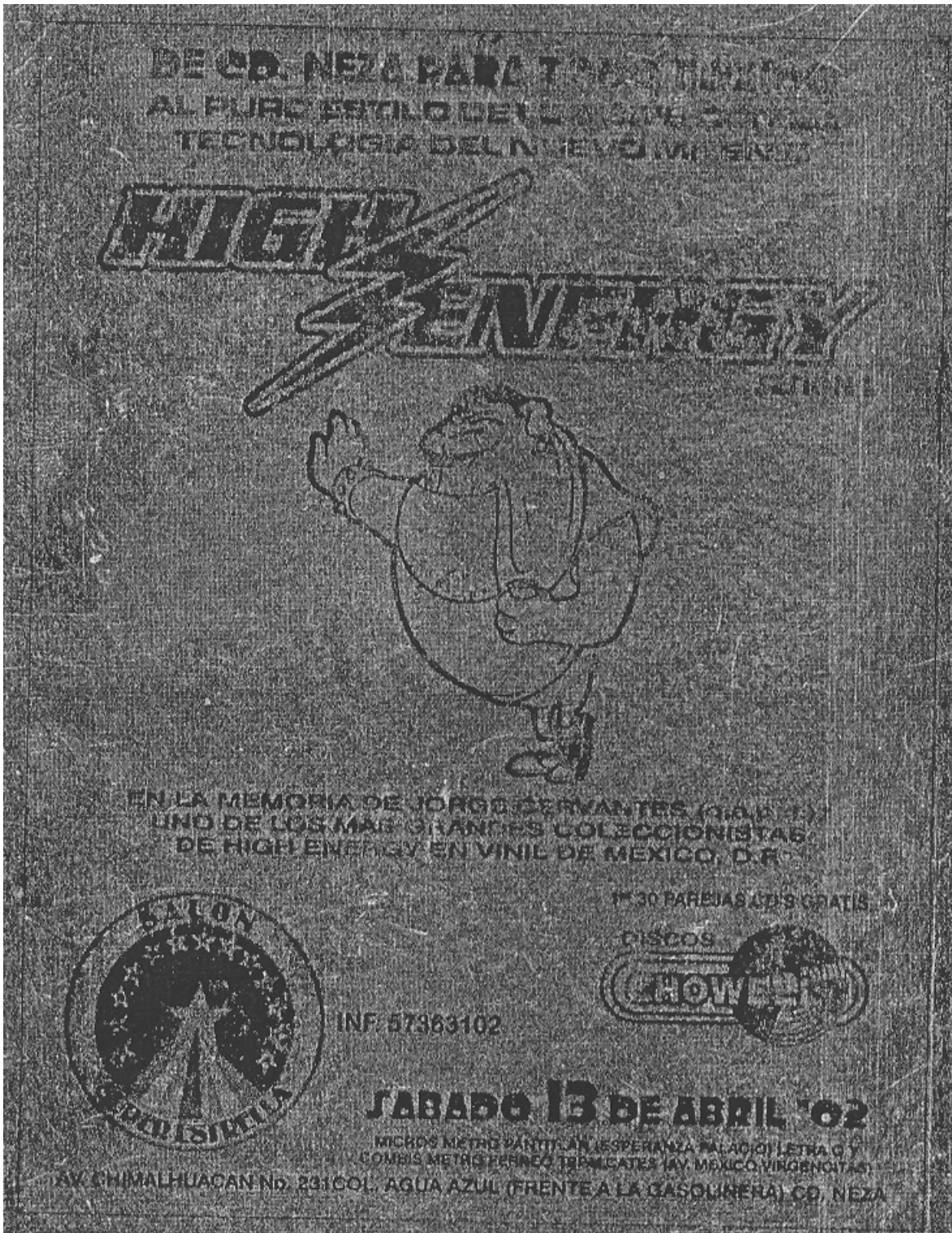
**AV. TLAHUAC CASI ESQ. PRIVADA FELIPE ANGELES ZAPOTITLAN TLAHUAC D.F.**



Documento 12 (Publicidad) (ampliada).



Documento 13 (Publicidad) (ampliada)\*.



\* Debido a que la cubierta de la publicidad posee un color metálico, lo cual impide una reproducción nítida, fue necesario realizar una fotocopia de la misma para poder insertarla, lo cual altera decisivamente su aspecto, pero lo mantiene legible.



**MEXICO ENERGY** **Donde**

PRESENTA  
**SABADO 22 DE JULIO DEL 2000**

1ª MESA REDONDA DE HIGH ENERGY, EN ELLA EXPONDREMOS TODAS NUESTRAS OPINIONES ACERCA DE DIVERSOS TEMAS RELACIONADOS CON ESTE CRISPANTE RITMO.

LOS TRES PRIMEROS TEMAS SERAN:

- 1) LA TRANSICION DISCO-HIGH ENERGY.
- 2) MARK FARINA, PRODUCTOR ITALIANO.
- 3) LOS CORREOS DE JUAN BERNARDO SOTELO DONDE PROPONE EL EVENTO PATRICK-POLY.

¡members.xoom.com/mexicoenergy

POR SUPUESTO AL TERMINAR ESTA CHARLA QUE SERA DE 7:00 A 9:00 PM, EMPIEZA LA TOCADA 100% HIGH DE LAS 9:00 PM. Y HASTA MORIR.

D.J.'s MEXICO ENERGY:  
VIRGINIA CASTAÑEDA  
FERNANDO GOMEZ  
E INVITADOS

audio profesional  
por BALLERINOS

CASTILLA ORIENTE No. 104-A  
ESQ. 22 DE FEBRERO, AZCAPOTZALCO  
FRENTE A LA COMANDANCIA  
A LA VUELTA DE LOS BOMBEROS.  
(PUEDES TOMAR EL PESERO QUE  
SALE EN METRO NORMAL HACIA  
22 DE FEBRERO Y TE BAJAS EN EL MP.)

SALÓN **B**

INFORMES Y SUGERENCIAS PARA PROXIMOS TEMAS:  
[highenergy@compuserve.com.mx](mailto:highenergy@compuserve.com.mx)

ADMISION  
\$ 20.00

UN ENCUENTRO DE ENERGÍAS..  
EL ESPECTACULO DISCO DE MEXICO



**MASTER GENIUS**  
El No 1 en el Norte

**MGS**

El Fantástico VS. El No 1 en el Sur



**VALENTINO**

DISPUTANDOSE AMBOS  
EL 3º  
LUGAR A NIVEL NACIONAL

**DOMINGO**  
**5**  
**MARZO**

**PISTA**  
**LA MERENGUITA**  
**NAUCALPAN**

## Fuentes utilizadas y/o referidas

### Bibliografía utilizada y/o referida

- Adorno, T. "On popular music" en Frith, S. y A. Goodwin (comps.) *On Record: Rock, Pop and the Written World*. Londres, Routledge, 1990.
- Sobre la música*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Benjamin, W. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1972.
- Bourdieu, P. *La distinción*. México, Taurus, 2002.
- Boyce-Tillman, J. *La música como medicina del alma*. Barcelona, Paidós, 2003.
- Brewster, B. y F. Broughton. *Last Night a DJ Saved My Life, The history of the Disc Jockey*. Londres, Headline, 1999.
- Chimal, C. (et.al.) *Crines (lecturas de rock)*. México, Penélope, 1984.
- Clarke, A. *Una odisea espacial 2001*. Estella, Salvat (Biblioteca Básica), 1970.
- Cohn, N. *Ball the Wall: Nik Cohn in the Age of Rock*. Londres, Picador, 1989.
- Collin, M. y J. Godfrey. *Estado Alterado: la historia de la cultura del éxtasis y del acid house*. Barcelona, Alba, 2002.
- Copland, A. *Cómo escuchar la música*. México, FCE, 2002.
- Cruces, F. "Prólogo" en Cruces, F. Et. al. (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001.
- DeLone Et. al. (eds.) *Aspects of Twentieth-Century Music*, cap. 4. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1975.
- Dyer, R. "In defence of Disco", en Frith, S. y A. Goodwin (comps.) *On Record: Rock, Pop and the Written World*. Londres, Routledge, 1990.
- Elias, N. *El Proceso de la Civilización*. México, FCE, 1989.
- Entwistle, J. *El cuerpo y la moda*. Barcelona, Paidós, 2002.
- Frederiks, T. y D. Sloly. *Dj Techniques*. Londres, Sanctuary Publishing, 2003.
- Frith, S. "Hacia una estética de la música popular" en Cruces, F. Et. al. (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001.
- Gamson, J. *The Fabulous Sylvester*. Nueva York, Henry Holt and Company, 2005.
- Garber, M. *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety*. Harmondsworth, Penguin Books, 1992.
- García-Robles, J. *¿Qué transa con las bandas?*. México, Milenio.
- Gaytán, P. *Desmodernos: Crónica subpunk de algunos movimientos culturales en la submetrópoli defeña*. Toluca, UAEM, 2001.
- Giberti, E. "Hijos del rock" en Valderrama, C. Et. al. (eds). *"Viviendo a toda" Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Universidad Central-DIUC/Siglo del Hombre Editores, 1998.
- Giddens, A. *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona, Península, 1997.
- Gilbert, J. y E. Pearson. *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona, Paidós, 2003.
- Gomezjara, F. *Pandillerismo en el estallido urbano*. México, Fontamara, 1987.
- Goffman, E. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrotu, 2001.

- Guajardo, G. "Ni inasibles ni conspirativos: algunos temas para investigación y formación en Estudios Latinoamericanos" en De los Ríos, N. e I. Sánchez (comps). *América Latina: Aproximaciones Multidisciplinarias*. México, Posgrado en Estudios Latinoamericanos (UNAM), 2005.
- Haden-Guest, A. *Et. al. Studio 54: the legend*. Nueva York, Neues Publishing Company, 1997.
- Harnocourt, N. *El diálogo musical*. Barcelona, Paidós, 2003.
- Hausen, A. *Introducción a la Historia del Arte*. Madrid, Guadarrama, 1973.
- Heidegger, M. "La época de la imagen del mundo" en *Sendas perdidas*. Buenos Aires, Losada, 1969.
- Hernández, J., M. Aguilar y A. de Garay (comps). *Simpatía por el rock*. México, UAM-A, 1993.
- Jones, A. y J. Kantonen. *Saturday Night Forever: The Story of Disco*. Chicago, A Cappella Books, 1999.
- Kartomi, M. "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos" en Cruces, F. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001.
- Keil, Ch. "Las discrepancias participatorias y el poder de la música" en Cruces, F. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001.
- Lash, S. "La reflexividad y sus dobles: estructura, estética y comunidad" en *Modernización reflexiva (Política, tradición y estética en el orden social moderno)*. Madrid, Alianza Universidad, 1994.
- Maffesoli, M. *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Icaria, 1990.
- Maffi, M. *La cultura underground*. Tomo 1, Barcelona, Anagrama, 1972.
- Margulis, M. y M. Urresti. "La construcción social de la condición de juventud" en Valderrama, C. *Et. al.* (eds.) *"Viviendo a toda" Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Universidad Central-DIUC/Siglo del Hombre Editores, 1998.
- Martín-Barbero, J. "Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad" en Valderrama, C. *Et. al.* (eds.) *"Viviendo a toda" Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Universidad Central-DIUC/Siglo del Hombre Editores, 1998.
- Medina, G. "Fracturas en la heterogeneidad masculina: horizontes transmodernos" en Nateras, A. (coord.) *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México, UAM-I/Porrúa, 2002.
- Mejía, F. "Historia mínima de la televisión mexicana (1928-1996) en Sánchez de Armas (coord.) *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*. México, RMC/Espacio98, 1998.
- Merriam, A. "Usos y funciones" en Cruces, F. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001.
- Meyer, L. "Un universo de universales" en Cruces, F. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001.
- Michaels, M. *The Billboard Book of Rock Arranging*. Nueva York, Billboard Books, 1990.
- Miranda, M. "El oficio del latinoamericanista" en *Signos y figuraciones de una época. Antología de ensayos heterogéneos*. La Paz, Plural Editores-UNAM, 2004.
- Montesinos, R. "Masculinidad y juventud" en Nateras, A. (coord.) *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México, UAM-I/Porrúa, 2002.

- Muñoz, G. "Consumos culturales y nuevas sensibilidades" en Valderrama, C. *Et. al.* (eds.) *"Viviendo a toda" Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Universidad Central-DIUC/Siglo del Hombre Editores, 1998.
- Myers, H. "Etnomusicología" en Cruces, F. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001.
- Nateras, A. "Presentación" en Nateras, A. (coord.) *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México, UAM-I/Porrúa, 2002.
- Nettl, B. "Últimas tendencias en musicología" en Cruces, F. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001.
- Offe, C. *Partidos políticos y movimientos sociales*. Madrid, Sistema, 1989.
- Olivén, R. "Cultura y desterritorialización" en Sosnowski, S. y R. Patiño (comps.) *Una cultura para la democracia en América Latina*. FCE-UNESCO, 1999.
- Pérez Islas, J. "Memorias y olvidos. Una revisión sobre el vínculo de lo cultural y lo juvenil" en Valderrama, C. *Et. al.* (eds.) *"Viviendo a toda" Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Universidad Central-DIUC/Siglo del Hombre Editores, 1998.
- Ragué, M. *Los movimientos pop*. Estella, Biblioteca Salvat de Grandes Temas No. 41. Salvat, 1974.
- Ramírez. *¡Nunca más sin rostros!*. México, Eón, 2002.
- Ramos, S. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Colección Austral de Editorial Espasa-Calpe Mexicana, 1994.
- Reguillo, R. *En la calle otra vez (las bandas: identidad urbana y usos de comunicación)*. Guadalajara, ITESO, 1991.
- "El año dos mil, ética, política y estéticas: imaginarios, adscripciones y prácticas juveniles. Caso mexicano" en Valderrama, C. *Et. al.* (eds.) *"Viviendo a toda" Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Universidad Central-DIUC/Siglo del Hombre Editores, 1998.
- Rice, T. "Hacia la remodelación de la etnomusicología" en Cruces, F. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001.
- Rifkin, J. *La era del acceso*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Robertson, C. "Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres" en Cruces, F. *Et. al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001, pp. 388-389.
- Roura, V. *Apuntes de rock: Por las calles del mundo*. México, Nuevomar, 1985.
- Diaria Escritura: De bandas, rolas y medios*. México, Ed. Oriental del Uruguay, 1988.
- Salazar, A. *¿Existe una filosofía de nuestra América?*. México, Siglo XXI, 1992.
- Sandoval, E. *La Danza de los Arrieros: entre la Identidad y la Memoria*. México, Ediciones Insumisos Latinoamericanos, 2004.
- Taylor, Ch. *La ética de la autenticidad*. Barcelona, Paidós, 1994.
- Taylor, M. *A Touch of Classic Soul2, The Late 1970's*. Nueva York, Aloiv Pub Co. 2001.
- Touraine, A. "Los movimientos sociales" en Galván, F. (coord.) *Touraine y Habermas. Ensayos de teoría social*. México, UAM-A, 1986.
- Trujillo, J. *Para documentar el rock. Un análisis cronológico y musical de los géneros rockeros*. Orizaba, Impresiones ALSA, 2001.



- Valenzuela, J. "Identidades juveniles" en Valderrama, C. *Et. al.* (eds.) *"Viviendo a toda" Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Universidad Central-DIUC/Siglo del Hombre Editores, 1998.
- Valle, F. "Kronnos, Proteus y Thanatos. Reflexión y datos sobre un movimiento sociopolítico-musical: el punk hardcore en Aztlán" en Nateras, A. (coord.) *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México, UAM-I/Porrúa, 2002.
- Valls, M. *Diccionario de la música*. Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- Zea, L. *Et. Al. La latinidad y su sentido en América Latina*. México, UNAM, 1986.

### **Hemerografía utilizada y/o referida**

- Adorno, T. "Sobre la música popular" en *Guaragua* 15 Invierno 2002. CECAL, Barcelona, CECAL.
- Castellanos, E. "¡Los sonidos se han convertido en una fiebre que atrae multitudes!" en *Supermusical* No. 21. México, Intermex, 19 de abril de 1989.
- Coamaño, L. "El high energy en México. Una Retrospectiva" (Primera parte) en *DJ Concept* No. 22 Agosto 2004. México.
- "El high energy en México. Una Retrospectiva" (Segunda parte) en *DJ Concept* No. 23 Septiembre 2004. México.
- Fuentes, L. "Ponkos y góticos en el underground de Costa Rica" en *Archipiélago* 37 julio-septiembre 2002. México, Confluencia-Archipiélago.
- Gaytán, P. "Notas sobre el movimiento juvenil en México: institucionalidad y marginalidad" en *Revista A* Vol. VI, No. 16 sep-dic 1985. México, UAM-A.
- "El imaginario y la cultura en el DF" en *Topodrilo* No. 14, nov-dic 1990. México, UAM-I.
- Garay de, A. "La cultura del rock: crisis y juventud" en *Revista A* Vol. VI, No. 16 sep-dic 1985. México, UAM-A.
- Maffesoli, M. "Posmodernidad e identidades múltiples" en *Sociológica* número 43 Mayo-Agosto 2000. México, UAM-A.
- Pérez Montfort, R. "Folklore e Identidad" en *Archipiélago* 41, Julio-Septiembre 2003. México, Confluencia-Archipiélago.
- Puerto, A. "Cómo nació Polymarchs... y ¿Qué es ser más grande?" (Primera parte) en *Sonidos* No. 0 2ª Qna. Abril 1986. México, Órgano Informativo de la Agencia Puerto Mata Publicidad.
- "Polymarchs y Qué es ser... Más grande" (Segunda parte del reportaje "Cómo nació Polymarchs... y ¿Qué es ser más grande?" en *Sonidos* No. 0) en *Sonidos* No. 1 1ª Qna. Julio 1986. México, Órgano Informativo de la Agencia Puerto Mata Publicidad.
- Prieto, S. "Chispas" en *Sonidos* No. 2 ago 28-sep 14 1986. México, Órgano Informativo de la Agencia Puerto Mata Publicidad.
- Rabelo, D. "Off the coast of me. Representaciones sobre el inmigrante caribeño en Estados Unidos" en *Archipiélago* 41, Julio-Septiembre 2003. México, Confluencia-Archipiélago.
- Ramírez, J. "Qué Estética" en *Ruptura* No. 5, época 1, Mayo-Junio 2001. Villahermosa, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- Roura, V. "Rock mexicano: la bodega de los entusiasmos intercambiables" en *Comunicación y Cultura* No. 12. México, UAM-X, 1984.
- Serrano, G. "100% High Energy" en *D.J. México*. México, 1997.

Urteaga, M. "Rock, violencia y organización" en *Topodrilo* No. 14, nov-dic 1990. México, UAM-I.

Zermeño, S. "El regreso del líder" en *Revista Mexicana de Sociología* No. 4 oct-dic. México, UNAM.

## Hipertextos utilizados o referidos

### (Bibliografía)

Kris G. "Dance Dictionary" en EuroDanceHits.com [diccionario en línea]. Eurodance Hits WWW. [Fecha de consulta: 3 de marzo del 2005] <<http://www.eurodancehits.com>>.

### (Hemerografía)

Abad, B. "Tecno-perceptivas de la sonoridad electrónica en la cibercultura" en *Digitum* Núm. 5 [artículo en línea]. UOC. [Fecha de consulta: 8 de abril de 2003] <<http://www.uoc.edu/humfil/articles/esp/abad0403/abad0403.html>>.

Atkins, J. "Italo Disco and House" en Geerinck, J. (comp.) *Jahsonic.com, a vocabulary of culture* (Tema, género y categorías: Music-A history of music-A history of disco music-ItaloDisco) [artículo en línea]. Geerinck, J. [Fecha de consulta: 20 de marzo de 2005] <<http://www.jahsonic.com/ItaloDisco.html>>.

Austen, J. "Sylvester" en *Giorgy's Place* [biografía en línea]. George Hoevenaar. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2005] <<http://www.giorgysplace.com/syl/info.html>>.

Cheeseman, P. "The History of House Music" en *The Selektta* (Tema y subtema: Articles-Feature Article Archive) [artículo en línea]. The Selektta. [Fecha de consulta: 27 de mayo de 2005] <[http://www.selektta.com/articles/history\\_house.asp](http://www.selektta.com/articles/history_house.asp)>.

Discoguy. "The Disco History page" en *Disco-disco.com* [artículo en línea]. Discoguy. [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2004]. <<http://www.disco-disco.com/disco/history.html>>.

Fluent-C, Suspense, Toze y Zia. "Breakdancing Breakdown-UK" en Geerinck, J. (comp.) *Jahsonic.com, a vocabulary of culture* (Tema, género y categorías: Music-A history of music-History of rap and hip hop-History of Breakdance) [artículo en línea]. Geerinck, J. [Fecha de consulta: 26 de febrero de 2005] <<http://www.jahsonic.com/Breakdance.html>>.

Haslam, D. "Gay Liberation and Club Life in the US" en Geerinck, J. (comp.) *Jahsonic.com, a vocabulary of culture* (Tema: Gay) [artículo en línea]. Geerinck, J. [Fecha de consulta: 3 de enero de 2005] <<http://www.jahsonic.com/Gay.html>>.

Heinzmann, D. *Patrick Cowley "El Sonido de San Francisco" Biografía Oficial: 1950-1982* [biografía en línea]. Daniel Heinzmann. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2005]. <<http://webs.advance.com.ar/dheinz/COWLEY5.htm>>.

Hoevenaar, G. "Man 2 Man" en *Giorgy's Place* [edición en línea hecha a las notas del álbum (CD) *The Best Of The Fast: 1976-1984* de Bullseye Records de Canadá]. George Hoevenaar. [Fecha de consulta: 23 de mayo de 2005] <<http://www.giorgysplace.com/man/info.html>>.

Jenkins, M. "Why Disco Still Sucks" en *Washington City Paper* (Sección D.C. Archives de What Goes On, 1998) [artículo en línea]. Washington City Paper. [Fecha de consulta: 5 de febrero de 2005] <<http://www.washingtoncitypaper.com/archives/indc/what/1998/what0911.html>>.

Lopez, B. "Intro To Disco a. k. a. Disco History 101" en *DiscoMusic.com* (Referencia Disco 101-History) [artículo en línea]. Bernard F. Lopez. [Fecha de consulta: 17 de enero de 2005] <[http://www.discomusic.com/101-more/22\\_0\\_7\\_0\\_C](http://www.discomusic.com/101-more/22_0_7_0_C)>.

Low, D. "Hustling Disco. The Transformation of Disco in The Film *Saturday Night Fever* and It's Origin in the Homosexual and African American Subculture" en *Disco Step-by-Step* [artículo en línea]. MAjr Trading Co., Inc. [Fecha de consulta: 18 de enero de 2005] <[http://www.discostepbystep.com/hustling\\_disco.htm](http://www.discostepbystep.com/hustling_disco.htm)>.

Margeli, D. "Models-Actors" en *Dario's Lime Page* [nota informativa en línea]. Dario Ma. [Fecha de consulta: 25 de junio de 2005] <<http://www.geocities.com/limelepage/models.html>>.

MasterMind. "Un sólo propósito: Unificación" en *Hi-Nrg México* [artículo de presentación del portal en línea]. Marco Antonio Martínez. [Fecha de consulta: 15 de mayo del 2005] <[http://www.hinrgmexico.com/index.php?option=com\\_frontpage&Itemid=1](http://www.hinrgmexico.com/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1)>.

Silva, A. "Aniversario Luctuoso de Tony Barrera" en *Charlie D.J. High Energy Virtual Radio*. [biografía en línea]. Charlie D.J. [Fecha de consulta: 23 de mayo de 2005]. <<http://www.charliedj.net>>.

S/a. "Breakdancing" en *Wikipedia, The Free Encyclopedia* (Categoría y subcategorías: Culture/Music/Musical genres/Musical genres by region/American styles of music/Hip hop/Hip hop Dance) [artículo en línea]. Wikimedia Foundation Inc. [Fecha de consulta: 27 de febrero del 2005] <<http://en.wikipedia.org/wiki/Breakdancing>>.

S/a. "Disco" en *Wikipedia, The Free Encyclopedia* (Categoría y subcategorías: Culture-Entertainment-Nightclubs) [artículo en línea]. Wikimedia Foundation Inc. [Fecha de consulta: 5 de enero del 2005] <<http://en.wikipedia.org/wiki/Disco>>.

S/a. "Drag (clothing)" en *Wikipedia, The Free Encyclopedia* (Categoría y subcategorías: Society/Social science/Gender/Transgender-related topics/Transgender people and behavior) [artículo en línea]. Wikimedia Foundation Inc. [Fecha de consulta: 26 de febrero del 2005] <[http://en.wikipedia.org/wiki/Drag\\_%28clothing%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Drag_%28clothing%29)>.

S/a. "Drag queen" en *Wikipedia, The Free Encyclopedia* (Categoría y subcategorías: Society/Social science/Gender/Transgender-related topics/Transgender people and behavior) [artículo en línea]. Wikimedia Foundation Inc. [Fecha de consulta: 26 de febrero del 2005] <[http://en.wikipedia.org/wiki/Drag\\_queens](http://en.wikipedia.org/wiki/Drag_queens)>.

### (Documentos)

#### *Bases de datos*

Lopez, B. "Disco History 101" en *DiscoMusic.com* (Referencia Disco 101) [base de datos en línea]. Bernard F. Lopez. [Fecha de consulta: 23 de diciembre de 2004] <[http://www.discomusic.com/101/C0\\_60\\_7](http://www.discomusic.com/101/C0_60_7)>.

Lewandoski, K. "Man 2 Man" en *Discogs* (Categoría: Artistas) [base de datos en línea]. Discogs. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discogs.com/artist/Man+Two+Man>>.

S/a. "Discografía" en *Patrick Miller* [discografía en línea]. Patrick Miller. [Fecha de consulta: 26 de agosto de 2005] <<http://www.patrickmiller.com.mx/modules.php?name=Pagina&file=disco>>.

### Clasificaciones

S/a. "A Diversity of Sounds of Disco Music" en *Disco Savvy* [clasificación en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/diversesounds.html>>.

S/a. "Disco Savvy's Disco Clasification System" en *Disco Savvy* (Tema: A Diversity of Sounds of Disco Music) [sección de clasificación en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005]. <<http://www.discosavvy.com/diversesounds.html>>.

### Cronologías

DiscoSavvy.com. "Disco 2003 – The Year in Review" en *Disco Savvy* [cronología en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/2003review.html>>.

-----"Disco 2004 – The Year in Review" en *Disco Savvy* [cronología en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/2004review.html>>.

S/a. "1972-1974 Disco – the first years" en *Disco Savvy* [cronología en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/discosavvy70s.html>>.

S/a. "1975 Disco – do the hustle!" en *Disco Savvy* [cronología en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/disco75.html>>.

S/a. "1976 Disco – disco gets more radio hits" en *Disco Savvy* [cronología en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/disco76.html>>.

S/a. "1977 Disco – summer heatwave in New York City" en *Disco Savvy* [cronología en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/disco77.html>>.

S/a. "1978 Disco – disco explodes into the mainstream" en *Disco Savvy* [cronología en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/disco78.html>>.

S/a. "1979 Disco - disco's peak year" en *Disco Savvy* [cronología en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/disco79.html>>.

S/a. "1980 Disco - disco's last big year on the American charts" en *Disco Savvy* [cronología en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/disco80.html>>.

S/a. "1981 Disco – disco is still alive but declining" en *Disco Savvy* [cronología en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/disco81.html>>.

S/a. “1982-1989 Disco – the last days off classic disco” en *Disco Savvy* [cronología en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/disco80s.html>>.

S/a. “1990s Disco – examples of the disco revival” en *Disco Savvy* [cronología en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/disco90s.html>>.

S/a. “2000-2003 Disco – disco thrives in the early 2000s” en *Disco Savvy* [cronología en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/disco00s.html>>.

S/a. “2004-2006 Disco – disco continues to prosper today” en *Disco Savvy* [cronología en línea]. K. A. Brook. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2005] <<http://www.discosavvy.com/discomid00s.html>>.

S/a. “Historia” en *Patrick Miller* [cronología en línea]. Patrick Miller. [Fecha de consulta: 8 de febrero de 2005] <<http://www.patrickmiller.com.mx/modules.php?name=Pagina&file=hinrga>>.

### *Difusión*

*Disco Demolition Night* [difusión del aniversario del evento en línea]. The Outernet Web. [Fecha de consulta: 5 de febrero de 2005] <<http://www.outernetweb.com/focal/disco/index.html>>.

Información de Prensa de la Biblioteca Pública de Nueva York sobre la exhibición “Disco: A Decade of Saturday Nights” realizada en sus instalaciones [difusión cultural en línea]. The New York Public Library. [Fecha de consulta: 5 de febrero de 2005] <<http://www.nypl.org/press/disco.cfm>>.

### *Publicidad*

Curso de producción musical de músicaailable de la Dance Music Production School [publicidad en línea]. Blue Nova Music. [Fecha de consulta: 21 de diciembre de 2004] <<http://bluenova.de/course/course.htm>>.

### **(Entrevistas)**

Lopez, B. “Entrevista a A.J. Cervantes de Butterfly Records” en *DiscoMusic.com* (Referencia Disco People-Music Industry Executives) [entrevista en línea]. Bernard F. Lopez. [Fecha de consulta: 23 de diciembre de 2004] <[http://www.discomusic.com/people-more/56\\_0\\_11\\_0\\_M78](http://www.discomusic.com/people-more/56_0_11_0_M78)>.

-----“Entrevista a Ray “Pinky” Velázquez” en *DiscoMusic.com* (Referencia Disco People-DJs, Remixers & Engineers) [entrevista en línea]. Bernard F. Lopez. [Fecha de consulta: 23 de diciembre de 2004] <[http://www.discomusic.com/people-more/52\\_0\\_11\\_15\\_M77](http://www.discomusic.com/people-more/52_0_11_15_M77)>.

Márquez, O. “Winners: El Origen” (Parte I de IV correspondiente a “Sonido Winners”) en *Rincón Sonidero* [entrevista en línea]. Rincón Sonidero. [Fecha de consulta: 11 de febrero de 2005] <<http://www.rinconsonidero.com/entrevistas/2004/0709-winners.htm>>.

S/a. "Entrevista a Apolinar Silva en la página de Moonset dedicada a Polymarchs" en *Nezayork* [entrevista en línea]. Nezayork. [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2005] <<http://nezayork.tripod.com/polymarchs.html>>.

### (Testimonios)

Brumm, D. "Disco Music Was Gay Music" en *An Early History Of Gay Liberation In Ames, Iowa* [testimonio en línea]. Iowa State University/Ames Gay History. [Fecha de consulta: 28 de diciembre de 2004] <<http://www.brumm.com/gaylib/disco>>.

León, R. "Rich León AKA Chino (Lightman)" en *DiscoMusic.com* (Referencia Disco People-Nightclub Industry Personnel) [testimonio en línea]. Bernard F. Lopez. [Fecha de consulta: 23 de diciembre de 2004] <[http://www.discomusic.com/people-more/1936\\_0\\_11\\_0\\_M79](http://www.discomusic.com/people-more/1936_0_11_0_M79)>.

Steve. "Clubs" en *5am ago* [testimonio en línea]. Steve. [Fecha de consulta: 22 de diciembre de 2004] <<http://www.hyperactivemedia.com/5am>>.

### (Música)

MasterMind. "EnerMix" en *Hi-Nrg México* [mezcla high energy de edición en línea]. Marco Antonio Martínez López. [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2005] <[http://www.hinrgmexico.com/index.php?option=com\\_remository&Itemid=30&func=fileinfo&filecatid=7&parent=category](http://www.hinrgmexico.com/index.php?option=com_remository&Itemid=30&func=fileinfo&filecatid=7&parent=category)>.

### (Videos)

*Parapara Paradise 7-Special Selection (Final Mission)*.

Intérprete(s) musical(es): Varios.

Protagonista(s): ParaParaAllStars.

Producción: Hirokazu Mizachi de Twinstar para Avex Trax.

Año: 2002.

País: Japón.

Vínculo: <<http://www.ddronline.net/parapara/articles.php?section=72&id=326>>.

## Documentos utilizados o referidos

### (Publicidad)\*

Contrataciones del LS Cóndor (s/f).

Presentación de los LS Megatrón y Génesis del domingo 20 de mayo de 1981 en la Casa del Barco en la Delegación Azcapotzalco.

"3er Aniversario de la gran Discomáquina" del sábado 18 de septiembre de 1982 en el Palacio de los Deportes en la Delegación Iztacalco.

---

\* Ordenados por fecha. Véase la publicidad gráfica usada, referida o ilustrativa de los LS (propagandas) -salvo la del 13 de agosto de 2005- en las Imágenes 27 (Capítulo 4) y 28 (Capítulo 5), en los Anexos 13 y 14 y en los Documentos 1, 4-8, 10-15 del Anexo 20.

Presentación del LS Meteor del sábado 15 de octubre de 1982 en Insurgentes Sur 64, frente a la Zona Rosa.

Presentación del LS Polymarchs del sábado 16 de julio de 1983 en la Sala de Armas de la Ciudad Deportiva Magdalena Mixihuca en la Delegación Iztacalco.

Presentación del cantante estadounidense Frank Loverde y del LS Polymarchs el sábado 6 de agosto de 1983 en el Palacio de los Deportes en la Delegación Iztacalco.

Presentación del LS Soundset del sábado 3 de septiembre de 1983 en el Deportivo San Lucas en la Delegación Azcapotzalco.

Presentación del LS Sinergy del sábado 24 de septiembre de 1983 en Campo Amatlán No. 22, Colonia San Antonio en la Delegación Azcapotzalco.

Presentación de los LS Forastero, Chalenller, Megatrón, Sinergy, Monster y Sparkling del domingo 4 de diciembre de 1983 en la Casa del Barco en la Delegación Azcapotzalco.

Presentación del LS Polymarchs del sábado 10 de diciembre de 1983 en la Sala de Armas de la Ciudad Deportiva Magdalena Mixihuca en la Delegación Iztacalco.

Presentación del LS Menergy del sábado 17 de diciembre de 1983 en el Patinorama La Bella Chispa en el Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México.

Presentación del LS Polymarchs en 1983 en una plaza de toros (s/lugar, s/día y mes).

Presentación del cantante estadounidense Divine y los LS Patrick Miller y Soundset del sábado 10 de marzo de 1984 en el Hotel de México en la Delegación Benito Juárez.

“1er Concurso de Break Dance” (1ª etapa) y presentación del LS Menergy del sábado 10 de marzo de 1984 en Bucareli 118 en la Delegación Cuauhtémoc y de “Gran Final” del concurso, con la presencia de la cantante estadounidense Jessica Williams, del sábado 17 de marzo de 1984 (s/ lugar) (doble publicidad).

Presentación de los LS Forastero, Hollywood y Sparks del domingo 15 de abril de 1984 en el Deportivo Felipe Tibio Muñoz en la Delegación Venustiano Carranza.

“4º Aniversario de la Potencia Disco Más Elegante” del domingo 29 de julio de 1984 en el Módulo de Zapotitlán en la Delegación Tláhuac.

Presentación del LS Soundset del sábado 8 de septiembre de 1984 en el CREA de Martha 181 en la Delegación Gustavo A. Madero.

Presentación del LS Polymarchs del sábado 20 de octubre de 1984 en el Auditorio La Torre en Calzada de Tlalpan 3000.

Presentación de los LS Montesquiu, Banana, Menergy, Max Cooper y Chester’s del sábado 15 de diciembre de 1984 en el Pavillón Azteca en la Delegación Tlalpan.

Presentación del LS Magnum de un domingo 22 de 1984 en el Módulo Chipotes Break en la Delegación Azcapotzalco (s/mes).

Presentación del LS Polymarchs del viernes 5 de julio de 1985 en el Centro Cívico de Ecatepec en el Municipio de Ecatepec de Morelos, Estado de México

Presentación del grupo canadiense Tapps y de los LS Polymarchs, Banana y Enterprice del 21 de julio de 1985 en el Ex-balneario del Deportivo Olímpico de Pantitlán en la Delegación Iztacalco.

Presentación del LS Winners del domingo 8 de septiembre de 1985 en el Módulo Pits en el Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México.

Presentación de los LS Marshall, Dillon’s Park’s y Pulsar del domingo 25 de agosto de 1985 en el Salón Forum en el Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México.

Presentación del LS Polymarchs de un viernes 28 de 1985 en el Frontón Coyoacán en la Delegación Coyoacán.

Presentación de los LS Master Genius y Thunder a beneficio de la iglesia el domingo 1 de febrero de 1986 en la Calle Limón de la Colonia Olivo en el Municipio de Tlalnepantla de Baz, Estado de México.

“Producción Maestra 86” del sábado 26 de abril de 1986 en el Palacio de los Deportes en la Delegación Iztacalco y del LS Forastero del domingo 27 de abril de 1986 en el Salón Forum en el Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México (doble publicidad).

Presentación de los LS Master Genius, Rhamses y Polymarchs del domingo 11 de octubre de 1987 en el Salón Cedillo II en la Colonia San Miguel Chalma.

Presentación del LS Valentino del sábado 8 de abril de 1995 en el Restaurante Bar La Carreta en la Delegación Xochimilco.

Presentación del LS Valentino del domingo 16 de julio de 1995 en la Discoteca News del Pedregal de San Ángel en Avenida San Jerónimo No. 252.

Presentación del 29 de marzo de 2000 en la Discoteca La Boom en el Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México.

1ª Mesa Redonda de High Energy y presentación musical de los DJ's Mexico Energy del sábado 22 de julio de 2000 en el Salón B en Castilla Oriente 104 A en la Delegación Azcapotzalco.

Presentación “Super Especial High Energy” del sábado 2 de diciembre del 2000 en la Discoteca-Bar Tarara en la Delegación Cuauhtémoc.

Presentación musical de diversos DJ's “En la Memoria de Jorge Cervantes” del sábado 13 de abril del 2002 en el Salón Super Estrella en el Municipio de Netzahualcóyotl, Estado de México.

“Festival Dinastía Perea” del domingo 3 de abril de 2005 en el Salón de Usos Múltiples en la Delegación Álvaro Obregón.

“Super Especial en Homenaje a Chester's” del sábado 30 de abril del 2005 en el Salón La Pirámide en la Delegación Tlalpan.

“Final del Premio Nacional High Energy al DJ más destacado del 2005” del sábado 16 de julio del 2005 en el Salón Zapotitlán en la Delegación Tláhuac.

Cumpleaños del DJ Israel García del sábado 13 de agosto de 2005 en el Salón Azul (Calle Insurgentes esquina General Pablo González, Colonia Francisco Villa, Delegación Iztapalapa).

Presentación del LS Lesbos Discotheque del viernes 2 de septiembre del 2005 en la Delegación Tlalpan.

Presentación de los LS Forastero, Marshall y Dillon's del domingo 19 de agosto en el Salón Forum en el Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México (año ilegible).

Presentación del LS Polymarchs el domingo 21 de noviembre en el Rollerama de la Delegación Coyoacán (año ilegible).

Presentación del LS Soundset del domingo 6 de julio en el Ex-balneario del Deportivo Olímpico de Pantitlán en la Delegación Iztacalco (año ilegible).

Presentación del LS Master Genius y Valentino por el 3er lugar a nivel nacional del domingo 5 de marzo en la Pista La Merenguita en el Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México (s/año).

Presentación del LS Meteor y Soundset el sábado 26 de septiembre en el Centro Deportivo “Antonio Caso” en Reforma Norte 668, Colonia Tlatelolco en la Delegación Cuauhtémoc (s/año).



Presentación del LS Patrick Miller del domingo 6 de diciembre en el Salón Forum en el Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México (s/año).

Presentación del LS Soundset del domingo 31 de agosto en el Salón FBI en el Municipio de Netzahualcóyotl, Estado de México (s/año).

Presentación del LS Banana en el Salón Forum en el Municipio de Naucalpan de Juárez, Estado de México (s/f).

Presentación del LS Music Charmer (fecha y lugar ilegibles).

### **(Documentos inéditos)\***

#### *Boletos o pases de ingreso*

Pase de ingreso a la Discoteca Iguana Rana en la Delegación Xochimilco (2003).

#### *Calendarios*

Calendario de presentaciones del LS Patrick Miller de julio a diciembre de 1999.

Calendario de presentaciones del LS Patrick Miller de mayo a septiembre de 2005.

#### *Concursos*

Convocatoria al Gremio de DJ's que conforman el movimiento Disco-High Energy de México: Premio al mejor DJ de Sonido Disco de México en el Congreso Seminario DJ Dance 2005, organizado por el Record Pool Promueve México.

### **Entrevistas realizadas, utilizadas y/o referidas**

S/a. "Los Chavos y los Valores" en *Sonidos* No. 2 ago 28-sep 14 1986. México, Órgano Informativo de la Agencia Puerto Mata Publicidad.

S/a. Entrevista a Jaime Ruelas en *La Revista Noche Caliente*. S/n, S/ed, México, 2003.

### **Audiografía utilizada y/o referida**

#### **(Discografía)**

#### *Piezas musicales*

"A new life on video" (nueva versión del tema original "Living On Video").

Autor(es): Pascal Languirand (*Remix* a cargo del español Nacho Division).

Intérprete(s): Trans-X (Canadá).

Título del Álbum: *Vitamina T* (Vol. 4).

Medio de reproducción: CD.

Producción: Carlos Arias (España) para Quality Madrid (España), s/f.

"A quién le importa".

Autor(es): Carlos G. Berlanga e I. Canut.

---

\* Véanse gráficamente en Documento 2, 3 y 9 del Anexo 20.

Intérprete(s): Alaska y Dinarama (España).  
 Título del Álbum: *A quién le importa*.  
 Medio de reproducción: 12".  
 Producción: Nick Patrick para Hispavox (España), 1986.  
 "Alto y Peligroso".  
 Autor(es): Allan Coelho (Canadá), Hernani Raposo y Claudia Given (México).  
 Intérprete(s): Click (México).  
 Título del Álbum: *Click (1)*\*.  
 Medio de reproducción: 12".  
 Producción: Allan Coelho y Hernani Raposo para Musart (México), 1987.  
 "Americano".  
 Autor(es): Alec Constantinos (versión al español de José T. Martínez).  
 Intérprete(s): Click (México).  
 Título del Álbum: *Click (2)*.  
 Medio de reproducción: 12".  
 Producción: Allan Coelho (Canadá) y Hernani Raposo para Musart, 1987.  
 "Amor Inesperado" ("Unexpected Lovers").  
 Autor(es): Denis Le Page y Denyse Le Page.  
 Intérprete(s): Lime (Canadá).  
 Título del Álbum: *Amor Inesperado*.  
 Medio de reproducción: 12".  
 Producción: Denis y Denyse Le Page para Unidisc-Matra Records (Canadá), 1985.  
 Reproducido por Musart (México), 1985.  
 "Atlantes de Tula".  
 Autor(es): ¿?  
 Intérprete(s): Flamingo Rock (¿México?).  
 Título del Álbum: ¿*Sinfonía para un nuevo Hidalgo?*  
 Medio de reproducción: ¿12"?)  
 Producción: ¿Gobierno del Estado de Hidalgo? para Abracadabra (México), ¿1980?.  
 "Babe, We're Gonna Love Tonight"\*\*\*.  
 Autor(es): Denis Le Page y Denyse Le Page.  
 Intérprete(s): Lime (Canadá).  
 Título del Álbum: *Babe, We're Gonna Love Tonight*.  
 Medio de reproducción: 12".  
 Producción: Matra Records (Canadá), 1982. Reproducido por Musart (México), 1982.  
 "Bailando en el Video" ("Living On Video"\*\*\*).  
 Autor(es): Pascal Languirand.  
 Intérprete(s): Trans-X (Canadá).  
 Título del Álbum: *Living On Video*  
 Medio de reproducción: 12".

---

\* Desafortunadamente, todos los álbumes del grupo Click salieron con el mismo título. Los números entre paréntesis que utilizo aquí y en el rubro de los "Álbumes" usados o referidos son para distinguir los títulos entre sí y no corresponden a ningún orden cronológico ni a otro criterio. Simplemente he usado la notación numérica en función de su aparición en esta discografía.

\*\* La razón por la que algunos títulos no están ordenados de acuerdo a su traducción obedece a que en México fueron más conocidos por su nombre original.

\*\*\* Se utilizan las traducciones que hicieron las empresas para su comercialización en México.

Producción: Daniel Bernier para Mirage Records (EU), 1984.  
“Baile clásico”  
Autor(es): Johann Sebastián Bach (Alemania) y C.A.Bauer.  
Intérprete(s): Orient Affaire.  
Título del Álbum: *Classic Dance*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Bernhard Mikulski para Mastered (EU), 1986. Reproducido por Peerless (México), 1986.  
“Barbie girl”.  
Autor(es): S. Rasted, C. Norreen y R. Dif.  
Intérprete(s): Aqua (Bélgica).  
Título del Álbum: *Aquarium*.  
Medio de reproducción: Cinta de audio (C).  
Producción: Reproducido por Universal Music (México), 1997.  
“Boom Boom Parapara”.  
Autor(es): ¿?  
Intérprete(s): Lou Grant.  
Título del Álbum: Super Euro Beat 68.  
Medio de reproducción: ¿?  
Producción: ¿?  
“Brincos y gritos”  
Autor(es): J. Hedges y Barry Blum.  
Intérprete(s): Lisa.  
Título del Álbum: *Jumpshout*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: John Hedges y Barry Blum para Moby Dick Records (EU), 1982.  
Reproducido por Musart (México), 1982.  
“Capital Tropical”.  
Autor(es): Ñico Gómez, J.P. Hawks y Alan Ward.  
Intérprete(s): Two Man Sound (Brasil).  
Título del Álbum: *Capital Tropical*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Lou Depriyck para RKM Music, 1981. Reproducido por TSR Records (EU), 1982.  
“Capital Tropical”.  
Autor(es): Ñico Gómez, J.P. Hawks y Alan Ward.  
Intérprete(s): Los Joao (México).  
Título del Álbum: *Vamos a la playa Los Joao*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Lou Depriyck para RKM Music, 1981. Reproducido por Trébol-Musart (México), 1983.  
“Children”.  
Autor(es): Roberto Concina (Suiza).  
Intérprete(s): Robert Miles (Suiza).  
Título del Álbum: *Ultimate Dance Trax*.  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Madacy, 1996.

“Coming for your love”.  
Autor(es): Mitch Malloy y Larry Dvoskin.  
Intérprete(s): Mitch & Melanie (Canadá).  
Título del Álbum: *Coming for your love*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Mitch Malloy para AK Lawn Records (EU), 1988.

“Coming for your love”.  
Autor(es): Vital Beat (Arturo Navarro Luna) (México).  
Intérprete(s): Vital Beat.  
Título del Álbum: Ninguno.  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Vital Beat (sin vínculo a ninguna empresa discográfica) (promocional), 2005.

“Copacabana (At the Copa)”.  
Autor(es): Jack Feldman, Bruce Sussman y Barry Manilow (EU).  
Intérprete(s): Barry Manilow.  
Título del Álbum: *Even Now*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Ron Dante y Barry Manilow para Arista, 1978.

“Cuánto cuesta”.  
Autor(es): ¿?  
Intérprete(s): Rofo.  
Título del Álbum: *Los Héroe del High Energy Agosto 2005*.  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Arturo Navarro Luna (Arturo Scan) (sin vínculo a ninguna empresa discográfica), 2005 de *Los Héroe del High Energy Agosto 2005*.

“Cuba Libre”.  
Autor(es): Ken Kessie y Morey Goldstein.  
Intérprete(s): Modern Rocketry (Canadá) y Jo-lo.  
Título del Álbum: *Modern Rocketry*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Megaton Records (EU), 1985. Reproducido por Musart (México), 1985.

“Dancing with tears in my eyes”.  
Autor(es): C.C., W. Cann, M. Ure y B. Carrie.  
Intérprete(s): Cabballero.  
Título del Álbum: *Dancing with tears in my eyes*.  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Columbia, 1995.

“Darkness Night” (Extended Mix).  
Autor(es): ¿?  
Intérprete(s): Mister Max.  
Título del Álbum: ¿Panic5?  
Medio de reproducción: ¿?  
Producción: ¿?

“De murmullo a grito” (“Whisper to a scream”).  
Autor(es): Bobby Orlando (Bobby ‘O’) (EU) y C. Chase.  
Intérprete(s): Bobby ‘O’ y Claudja Barry.

Título del Álbum: *Whisper to a scream –De murmullo a grito-*  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Bobby Orlando (EU), 1985. Reproducido por Musart (México), 1985.  
“Desesperado”.

Autor(es): Roberto Devesa (letra y música) (México).  
Intérprete(s): Patrick Miller (México).  
Título del Álbum: *Desesperado*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Roberto Devesa para Peerless (México), 1988.  
“Devorándote”.

Autor(es): A. Kyte y T. Baker.  
Intérprete(s): Angie Gold.  
Título del Álbum: *Devorándote (Eat you up)*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Les Hunt para AVM Producciones. Reproducido por Musart (México), 1985.  
“Días largos”.

Autor(es): A. Shevchenko y A. Lunev.  
Intérprete(s): Yasmin (Rusia).  
Título del Álbum: *Máxima Medida de Placer* (Vol. 4).  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Varios (Rusia) para Le Studio Monolit (Rusia), Gramofon Records (Rusia), Familia Entertainment (Rusia), Ruscoyev Radio (Rusia), Videoservice (Rusia), 2000.  
“Disco Deewane”.

Autor(es): Biddu (música) (India), Hassans (letra) y Anwar Khalid (letra).  
Intérprete(s): Nazia Hassan (India).  
Título del Álbum: *Disco Deewane*.  
Medio de reproducción: Disco de vinilo de 7” (7”).  
Producción: Biddu para EMI (India), 1981.  
“Disco Duck”

Autor(es): ¿?.  
Intérprete(s): Rick Dees (Pato Donald) (EU).  
Título del Álbum: *Disco Duck*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Bobby Manuel para RSO Records (EU), 1976.  
“Disco Samba”.

Autor(es): Varios.  
Intérprete(s): Two Men Sound (Brasil).  
Título del Álbum: *Disco Samba*.  
Medio de reproducción: 7”.  
Producción: Lou Depryck para R.K., 1979. Reproducido por Gamma.  
“Disco Samba”.

Autor(es): Varios.  
Intérprete(s): Los Joao (México).  
Título del Álbum: *Disco Samba*.  
Medio de reproducción: 12”.

Producción: Lou Depryck para R.K., 1979. Reproducido por Musart (México), 1979.  
“Dispara tu tiro” (“Shoot your shot”).  
Autor(es): Bobby Orlando (Bobby ‘O’) (EU).  
Intérprete(s): Divine (EU).  
Título del Álbum: *Shoot Your Shot*.  
Medio de reproducción: 12”.

Producción: Bobby Orlando para O Records, 1982.  
“Doctor Jones”.  
Autor(es): A. Oland, S. Rasted, C. Norreen, R. Dif y L. Nystrom.  
Intérprete(s): Aqua (Bélgica).  
Título del Álbum: *Aquarium*.  
Medio de reproducción: C.

Producción: Reproducido por Universal Music (México), 1997.  
“Dragostea Din Tei”.  
Autor(es): Dan Balan (Rumania).  
Intérprete(s): O-Zone (Rumania).  
Título del Álbum: *Dragostea Din Tei*.  
Medio de reproducción: CD.

Producción: Reproducido por Musart (México), 2004.  
“Duri Duri” (o “Baila Baila”).  
Autor(es): Allan Coelho (música) (Canadá), Tony Barrera (letra) (México) y Hernani Raposo.  
Intérprete(s): Click (México).  
Título del Álbum: *Click (2)*.  
Medio de reproducción: 12”.

Producción: Allan Coelho y Hernani Raposo para Musart (México), 1987.  
“El Parasol”.  
Autor(es): D. Pace y C. Conti.  
Intérprete(s): Moser Moser.  
Título del Álbum: *El Parasol/El Temporal*.  
Medio de reproducción: 7”.

Producción: Polydor (Sudáfrica), 1984.  
“El Parasol”.  
Autor(es): D. Pace y C. Conti. (Versión al español del mexicano Armando Arcos).  
Intérprete(s): Los Joao (México).  
Título del Álbum: *El Parasol*.  
Medio de reproducción: 12”.

Producción: Reproducido por Trébol-Musart (México), 1984.  
“Ella pensaba”.  
Autor(es): S. Yukov y A. Potejin.  
Intérprete(s): Ruki Vierg (Rusia).  
Título del Álbum: *Máxima Medida de Placer* (Vol. 4).  
Medio de reproducción: CD.

Producción: Varios (Rusia) para Le Studio Monolit (Rusia), Gramofon Records (Rusia), Familia Entertainment (Rusia), Ruscoyev Radio (Rusia), Videoservice (Rusia), 2000.  
“Ella Trabaja Duro Por El Dinero” (“She Works Hard For The Money”).

Autor(es): Donna Summer (EU) y Michael Omartian.  
Intérprete(s): Donna Summer.  
Título del Álbum: *She Works Hard For The Money*.  
Medio de reproducción: 12”  
Producción: Michael Omartian para PolyGram (EU), 1983.  
“Encuentros Cercanos” (“Close Encounter”). (Adaptación del tema original “Wild Signal”).

Autor(es): John Williams (EU) (adaptación de Meco).  
Intérprete(s): Meco (EU).  
Título del Álbum: *Encounters of Every Kind*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: RCA-Millennium, 1978.  
“Estas Botas Son Hechas Para Caminar” (“These Boots Are Made For Walking”).

Autor(es): Lee Hazlewood.  
Intérprete(s): Marianne Ascher.  
Título del Álbum: *These Boots Are Made For Walking*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Mike Scisente y David Tondino para M.A.D. Productions. Reproducido por Uniwave Records LTD (Canadá), s/f.  
“Estoy emocionada” (“I’m so excited”).

Autor(es): Trevor Lawrence, Anita Pointer (EU), June Pointer (EU) y Ruth Pointer (EU).  
Intérprete(s): Pointer Sisters (EU).  
Título del Álbum: *So Excited*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Planet, 1982.  
“Everybody Salsa” (“Todo el mundo salsa”).

Autor(es): Geoffrey Deane y David Jaymes.  
Intérprete(s): Modern Romance.  
Título del Álbum: *Adventures in Clubland*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: WEA, 1981.  
“Go Go Yellow Screen”.

Autor(es): A.Adams y Fleisner.  
Intérprete(s): Digital Emotion.  
Título del Álbum: D12”CO Diamonds Collection.  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Break Records (Holanda), 1984. Reproducido por Blanco y Negro (España), s/f.  
“Hey”.

Autor(es): Roberto Devesa (México).  
Intérprete(s): Roberto Devesa.  
Título del Álbum: Ninguno.  
Medio de reproducción: Probablemente 12”.  
Producción: (Promocional), 1987.  
“High Energy”.

Autor(es): Ian Levine y Fiachra Trench.

Intérprete(s): Evelyn Thomas.  
Título del Álbum: *High energy*.  
Medio de reproducción: 7" (fotodisco).  
Producción: Ian Levine, Fiachra Trench para Records Shack, 1984.  
"I Love Cha Cha Cha" (versión japonesa).  
Autor(es): Mark Farina y G. Crivellente.  
Intérprete(s): Mark Farina.  
Título del Álbum: *Best of Italo Dance* (Vol. 2).  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Disco Boom, 1999.  
"Japonesito".  
Autor(es): I. Spagna, O. Bacciocchi, Abacab.  
Intérprete(s): Baby's Gang (Italia).  
Título del Álbum: *Challenger*.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: A. Zanni y S. Cunday para Memory Records (Alemania), 1985.  
"Kalimba de luna".  
Autor(es): Joe Amoruso, R. Licastro, Malavasi, Tony Esposito y Gianluigi Di Franco.  
Intérprete(s): Boney M.  
Título del Álbum: *Kalimba de luna*.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: MCI, 1984.  
"La Chica Cubana".  
Autor(es): C. Accatino y Mimi Fariña.  
Intérprete(s): Tatjana.  
Título del Álbum: *Best of Italo Dance* (Vol. 2).  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Disco Boom, 1999.  
"La Guerra de las Galaxias" ("Star Wars"). (Adaptación del tema original "Rebel Blockade Runner").  
Autor(es): John Williams (adaptación de Meco).  
Intérprete(s): Meco (EU).  
Título del Álbum: *Star Wars and Other Galactic Funk*.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Domenico Monardo (Meco) para Millenium Records (EU)-Casablanca Records (EU), 1977.  
"La Jaula de las Locas" ("La Cage Aux Follies").  
Autor(es): Jerry Herman (adaptación del tema original por Jerryco y Edwin H. Morris).  
Intérprete(s): La Jete.  
Título del Álbum: *La Jaula de las Locas*.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Morey Goldstein, Ken Kessie y Marty Blecman para Megatone Records (EU). Reproducido por Musart (México), 1983.  
"La Oscuridad".  
Autor(es): Tony Barrera (México) y Allan Coelho (Canadá).  
Intérprete(s): Tony Barrera.



Título del Álbum: *Polymarchs Producción 96*. (Disco mezclado a cargo de Polymarchs).

Medio de reproducción: CD.

Producción: Musart (México), 1995, de *Polymarchs Producción 96*.

“Lambada de luna”.

Autor(es): Joe Amoruso, R. Licastro, Malavasi y Gianluigi Di Franco (autoría discutible)<sup>\*\*\*\*</sup>.

Intérprete(s): Chico Chico.

Título del Álbum: *Lambada de luna*.

Medio de reproducción: 12”.

Producción: Paolo Gemma para Radiorama Production, 1990.

“Lanza Perfume”.

Autor(es): Rita Lee (Brasil) y Roberto de Carvalho (Brasil).

Intérprete(s): Rita Lee y Roberto (Brasil).

Título del Álbum: *Lanza Perfume*.

Medio de reproducción: 12”.

Producción: Gamma, 1981.

“Lanza Perfume”.

Autor(es): Rita Lee (Brasil) y Roberto de Carvalho (Brasil).

Intérprete(s): Los Joao (México).

Título del Álbum: *C'est Magnifique*.

Medio de reproducción: 12”.

Producción: Reproducido por Musart (México), 1981.

“Let's All Chant”.

Autor(es): Michael Zager y Alvin Fields.

Intérprete(s): Michael Zager Band.

Título del Álbum: *70's Disco Generation*.

Medio de reproducción: CD.

Producción: Disky, 2001.

“Llorando se fue”.

Autor(es): Gonzalo Hermosa y Ulises Hermosa (Bolivia).

Intérprete(s): Aldo y sus Peruanos.

Título del Álbum: *El Duelo del Siglo. Perla Antillana Vs. Cóndor*.

Medio de reproducción: CD.

Producción: Discos Spartacus, 1996.

“Llorando se fue”.

---

<sup>\*\*\*\*</sup> En realidad, esta pieza es un ensamble entre “Kalimba de luna”, cuyos compositores son los mismos a los que se otorga crédito en el álbum, excepto Tony Esposito quien no fue incluido, y “Llorando se fue”, sobre una base rítmico-métrica de nrg. No me parece que la pieza contenga los elementos suficientes para dejar de ser considerada un ensamble. Desde esta perspectiva, debería reconocerse la autoría de las piezas componentes de dicha armazón o ser reconocidos los autores como autores de un ensamble, no de una pieza musical nueva. Sin embargo, no se hace alusión alguna al origen de “Llorando se fue”, línea melódica fundamental de “Lambada de luna”, por lo que los créditos otorgados por Radiorama constituyen un plagio sobre de nuestra música. Se trata de una conocida canción de América Latina, compuesta por los bolivianos Ulises Hermosa y Gonzalo Hermosa, originalmente como saya, que ha sido interpretada en diversos géneros latinoamericanos por muchos artistas de nuestra América. Sólo por poner algunos ejemplos cito, en saya, al importante grupo boliviano Kjarkas, en cumbia, a Aldo y sus Peruanos y, en lambada, a los brasileños Gilson & Junior. No es el único intento de plagio sobre de esta pieza musical latinoamericana.

Autor(es): Gonzalo Hermosa y Ulises Hermosa (Bolivia).  
Intérprete(s): Kjarkas (Bolivia).  
Título del Álbum: *Canto a la mujer de mi pueblo*.  
Medio de reproducción: LP.  
Producción: Lauro y Cía. (Bolivia), 1981.  
“Chorando se Foi” (“Llorando se fue”).  
Autor(es): Gonzalo Hermosa y Ulises Hermosa (Bolivia).  
Intérprete(s): Gilson & Junior (Brasil).  
Título del Álbum: *Gostoso E O Karate*.  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Atracao, 2005.  
“Lloro por ti” (“I cry for you”).  
Autor(es): R. R. Keller, A. D’Adezzio y F. Foss.  
Intérprete(s): Shy Rose.  
Título del Álbum: *I cry for you*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Shy Rose para Fantasy Intl. (Suiza), 1987. Reproducido por Musart (México), 1987.  
“Lluvia de Primavera” (“Spring Rain”).  
Autor(es): Bebu Silveti (Argentina).  
Intérprete(s): Bebu Silveti.  
Título del Álbum: *Spring Rain*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Bebu Silveti para Salsoul Records (EU), 1976.  
“Lollipop (Candyman)”.  
Autor(es): S. Rasted, C. Norreen, R. Dif, L. Nystrom, Hartmann & Langhoff.  
Intérprete(s): Aqua (Bélgica).  
Título del Álbum: *Aquarium*.  
Medio de reproducción: C.  
Producción: Reproducido por Universal Music (México), 1997.  
“Love to love you baby”.  
Autor(es): Giorgio Moroder (música) (Italia), Pete Bellote (GB) y Donna Summer (EU).  
Intérprete(s): Donna Summer.  
Título del Álbum: *Love To Love You Baby*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Pete Bellote para Casablanca Records (EU), 1975.  
“Manhattan Melody”.  
Autor(es): Herb Alpert (EU), Michael Stokes (EU) y Melvin Ragin (EU).  
Intérprete(s): Herb Alpert.  
Título del Álbum: *Magic Man*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Herb Alpert y Michael Stokes para A&M Records (EU), 1981.  
“Maniática” (“Maniac”).  
Autor(es): Dennis Matkosky y Michael Sembello (EU).  
Intérprete(s): Michael Sembello.  
Título del Álbum: *Flashdance... What A Feeling*.

Medio de reproducción: 12".  
Producción: Giorgio Moroder (Italia) y Ron Dante para Casablanca Records (EU), 1983.  
"¡Manos Arriba!" ("Hands Up! Give Me Your Heart").  
Autor(es): Bangalter, N. Byl y Jean Kluger.  
Intérprete(s): Ottawan (Caribe).  
Título del Álbum: *Ultimate Party Survival Kit*.  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: 1981. Reproducido por Sony, 1995.  
"Marcha Imperial" o "Tema de Darth Vader" ("Imperial March" o "Darth Vader's Theme").  
Autor(es): John Williams (EU).  
Intérprete(s): Dirección de orquesta de John Williams.  
Título del Álbum: "*Star Wars: Episode V-Empire Strikes Back*".  
Medio de reproducción: CD (*Soundtrack*, edición de colección).  
Producción: Sony, 2004.  
"Marcha Imperial" o "Tema de Darth Vader" ("Imperial March" o "Darth Vader's Theme"). (Adaptación del tema original del mismo nombre).  
Autor(es): John Williams (EU).  
Intérprete(s): Boris Midney (Rusia).  
Título del Álbum: "*The Empire Strikes Back*".  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Boris Midney para RSO Records (EU), 1980.  
"Margarita" ("Margherita").  
Autor(es): Rosella Conz y Pino Massara.  
Intérprete(s): Massara.  
Título del Álbum: *Margherita*.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Pino Massara y Nouvelles Ed-Eddie Barclay para Pino Massara y Nouvelles Ed-Eddie Barclay. Reproducido por Musart (México), 1980.  
"Maximanía".  
Autor(es): Roberto Devesa (México).  
Intérprete(s): Patrick Miller (México).  
Título del Álbum: *Maximanía 4*.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: 1986.  
"Me llaman Reina de Tontos" ("They Call Me Queen of Fools").  
Autor(es): Simon Soussan.  
Intérprete(s): Jessica Williams.  
Título del Álbum: *Me llaman Reina de Tontos*.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Simon Soussan para Mastered (EU), 1984. Reproducido por Discos Real (México), 1984.  
"Menergy".  
Autor(es): Patrick Cowley.  
Intérprete(s): Patrick Cowley.  
Título del Álbum: *Menergy*.  
Medio de reproducción: 12".

Producción: Patrick Cowley y Marty Blecman para Fusion Records (Canadá), 1981.  
“Mi corazón se incendia” (“My Hearts on Fire”).  
Autor(es): Erez y De Giorgio.  
Intérprete(s): Patrick L. Myles.  
Título del Álbum: *Fuego en mi corazón –My Hearts on Fire-*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Reproducido por Musart (México), 1988.  
“My oh my”.  
Autor(es): S. Rasted, C. Norreen y R. Dif.  
Intérprete(s): Aqua (Bélgica).  
Título del Álbum: *Aquarium*.  
Medio de reproducción: C.  
Producción: Reproducido por Universal Music (México), 1997.  
“No tengo dinero”.  
Autor(es): S. Rota (Italia) y C. La Bionda (Italia).  
Intérprete(s): Righeira.  
Título del Álbum: *Righeira*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Epic, 1983.  
“No tengo dinero”.  
Autor(es): S. Rota (Italia) y C. La Bionda (Italia).  
Intérprete(s): Los Joao (México).  
Título del Álbum: *No tengo dinero*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Hispavox-Beechwood. Reproducido por Musart (México), 1984.  
“Nobody Stopping You”.  
Autor(es): Denis Lepage.  
Intérprete(s): Peter Batah y Lime (Canadá).  
Título del Álbum: *Nobody stopping you*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: BMC Records, 1981.  
“Nubes”.  
Autor(es): A. Gvbin (Rusia).  
Intérprete(s): A. Gvbin.  
Título del Álbum: *Máxima Medida de Placer* (Vol. 4).  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Varios (Rusia) para Le Studio Monolit (Rusia), Gramofon Records (Rusia), Familia Entertainment (Rusia), Ruscoyev Radio (Rusia), Videoservice (Rusia), 2000.  
“One Night”.  
Autor(es): D. Demaldé.  
Intérprete(s): Tommy.  
Título del Álbum: *One Night*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Academy Records, 1986.  
“París Latino”.  
Autor(es): Bandolero y Carlos Pérez (España).

Intérprete(s): Bandolero.  
Título del Álbum: *Ultimate Eurodance* (Vol. 1).  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: 1983. Reproducido por Megahit, 2000.  
“Persecución en la ciudad”.  
Autor(es): Amparo Rubín.  
Intérprete(s): Timbiriche (México).  
Título del Álbum: *Timbiriche 7*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Raúl González Biestro, Kiko Campos, Fernando Riba para Proaudio.  
Reproducido por Melody (México), 1986.  
“¿Por qué?”.  
Autor(es): Virus (Rusia).  
Intérprete(s): Virus.  
Título del Álbum: *Máxima Medida de Placer* (Vol. 4).  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Varios (Rusia) para Le Studio Monolit (Rusia), Gramofon Records (Rusia), Familia Entertainment (Rusia), Ruscoyev Radio (Rusia), Videoservice (Rusia), 2000.  
“Presumida” (“Die Hard Lover”).  
Autor(es): Patrick Cowley (EU), Frank Loverde (EU) y Don Miley.  
Intérprete(s): Frank Loverde.  
Título del Álbum: *Die Hard Lover –Presumida-*  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Horus Jack Tolson y Billy Motley para Moby Dick Records (EU).  
Reproducido por Musart (México), 1982.  
“¡¿Qué debo hacer?!”.  
Autor(es): S. Koltonova y A. Polakov.  
Intérprete(s): Sveta (Rusia).  
Título del Álbum: *Máxima Medida de Placer* (Vol. 4).  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Varios (Rusia) para Le Studio Monolit (Rusia), Gramofon Records (Rusia), Familia Entertainment (Rusia), Ruscoyev Radio (Rusia), Videoservice (Rusia), 2000.  
“Qué Sentimiento” (“Flashdance... What A Feeling”).  
Autor(es): Giorgio Moroder (música) (Italia), Irene Cara (letra) (EU) y Keith Forsey (letra) (Inglaterra).  
Intérprete(s): Irene Cara.  
Título del Álbum: *Flashdance... What A Feeling*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Giorgio Moroder y Ron Dante para Casablanca Records (EU), 1983.  
“Quiero cambiar”.  
Autor(es): Antonio Lira (México).  
Intérprete(s): Lira N’ Roll (México).  
Título del Álbum: “*En vivo*” (Vol. 2).  
Medio de reproducción: CD.

Producción: Joel Aguilera (producción ejecutiva Octavio Aguilera y Edith Flores) para Discos y Cintas Denver (México), 1993.

“Rebel Blockade Runner” (Tema principal original de la película *La Guerra de las Galaxias*).

Autor(es): John Williams.

Intérprete(s): Orquesta no señalada bajo la Dirección de John Williams.

Título del Álbum: *Star Wars: Episode IV-A New Hope*.

Medio de reproducción: CD (*Soundtrack*, edición de colección).

Producción: Sony, 2004.

“Reina de Tontos” (“Queen Of Fools”).

Autor(es): Simon Soussan, J. Powell y A. Posey.

Intérprete(s): Jessica Williams.

Título del Álbum: *Reina de Tontos (Queen Of Fools)*.

Medio de reproducción: 12”.

Producción: Simon Soussan para Polydor Records, 1979.

“Roses are red”.

Autor(es): S. Rasted, C. Norreen, R. Dif, L. Nystrom, Hartmann & Langhoff.

Intérprete(s): Aqua (Bélgica).

Título del Álbum: *Aquarium*.

Medio de reproducción: C.

Producción: Reproducido por Universal Music (México), 1997.

“Samba”.

Autor(es): R. García.

Intérprete(s): Jonny Chingas.

Título del Álbum: *Samba*.

Medio de reproducción: 12”.

Producción: Jonny Chingas para Billionaire Records, 1986.

“San Salvador”.

Autor(es): Celso Valli y Julie Scott.

Intérprete(s): Azoto.

Título del Álbum: *San Salvador*.

Medio de reproducción: 12”.

Producción: Reproducido por Gamma (México), 1981.

“She Has A Way”.

Autor(es): Bobby Orlando (Bobby ‘O’) (EU).

Intérprete(s): Bobby ‘O’.

Título del Álbum: *She Has A Way*.

Medio de reproducción: 12”.

Producción: Bobby Orlando. Reproducido por BCM Records (Bélgica), 1982.

“Seguro de Amor” (“Love Insurance”).

Autor(es): S. Plotnicki y E. Rubin.

Intérprete(s): Krukuts.

Título del Álbum: *Seguro de Amor*.

Medio de reproducción: 12”.

Producción: Jerry Freedman y Brian Mahon para MCA Music. Reproducido por Peerless (México), 1985.

“Sex” (“Sexo”).

Autor(es): James “Tip” Werrick y Jeff Mehl.  
Intérprete(s): Sylvester.  
Título del Álbum: *Tu amor entre mis manos*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: James “Tip” Werrick para Unidisc (Canadá), 1984. Reproducido por Musart (México), 1984.  
“Starlight” (“Luz de estrella”).  
Autor(es): Tom Weisser y Hamilton.  
Intérprete(s): Lauren Grey.  
Título del Álbum: *Starlight* (“Luz de estrella”).  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Tom Weisser para Cyberteknics. Reproducido por Peerless (México), 1986.  
“Superman”.  
Autor(es): Pepe Luis Soto (Puerto Rico).  
Intérprete(s): Celi Bee (EU) & the Buzzy Bunch.  
Título del Álbum: *Disco Party: The Best of the TK Collection*.  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Collectables, 1993.  
“Te necesito baby”.  
Autor(es): Tony Barrera (México) y Allan Coelho (Canadá).  
Intérprete(s): Tony Barrera.  
Título del Álbum: *Polymarchs Producción 98*. (Disco mezclado).  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Musart (México), 1997, de *Polymarchs Producción 98*.  
“Tech-no-logical World”.  
Autor(es): Patrick Cowley (EU).  
Intérprete(s): Patrick Cowley.  
Título del Álbum: *Mind Warp*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Patrick Cowley y Marty Blecman para Megatone Records (EU), 1982. Reproducido por Gamma (México), 1983.  
“Ten Per Cent”.  
Autor(es): ¿?.  
Intérprete(s): Double Exposure.  
Título del Álbum: *Ten Per Cent*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Baker, Harris and Young Productions para Salsoul Records (EU), 1976.  
“The Bad Touch”.  
Autor(es): Jimmy Pop.  
Intérprete(s): Bloodhound Gang.  
Título del Álbum: *The Bad Touch*.  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Geffen Records, 1999.  
“Tour De France”.  
Autor(es): Schneider (Alemania) y otros.  
Intérprete(s): Kraftwerk (Alemania).

Título del Álbum: *Tour De France*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Kraftwerk para No Hassle Music, INC. ASCAP. Reproducido por Warner Bros. Records (EU), 1983.  
“Tu amor” (“Your love”).  
Autor(es): Denis Le Page, Joe La Greca y Denyse Le Page.  
Intérprete(s): Lime (Canadá).  
Título del Álbum: *Your Love*.  
Medio de reproducción: 12”  
Producción: Joe La Greca para Prism Records (EU), 1980.  
“Tú tienes la fuerza”.  
Autor(es): Yves Hayat.  
Intérprete(s): Droids (Francia).  
Título del Álbum: *Star Peace*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Yves Hayat y Jean Fredenucci para Barclay Records (Francia). Reproducido por Musart (México), 1978.  
“Valentino Mon Amour”.  
Autor(es): G. Caria y S. Oliva.  
Intérprete(s): Alan Ross.  
Título del Álbum: *Italo Boot Mix* (Vol. 3). (Disco mezclado).  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Ed. Renata/Durium/Subverl. Bernhard Mikulski de “Valentino Mon Amour”. Zyx Records (Alemania) de *Italo Boot Mix* (Vol. 3).  
“Vamos a la Playa”.  
Autor(es): S. Righi (Italia) y C. La Bionda (Italia).  
Intérprete(s): Righeira.  
Título del Álbum: *Dance 84*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Strum Ediz. Music, 1983. Reproducida por CBS/Columbia Internacional (México), 1984.  
“Vamos a la Playa”.  
Autor(es): S. Righi (Italia) y C. La Bionda (Italia).  
Intérprete(s): Los Joao (México).  
Título del Álbum: *Vamos a la playa Los Joao*.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Reproducido por Trébol-Musart (México), 1983.  
“Verano-Invierno”.  
Autor(es): O. Popkov.  
Intérprete(s): T. Bulanova (Rusia).  
Título del Álbum: *Máxima Medida de Placer* (Vol. 4).  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Varios (Rusia) para Le Studio Monolit (Rusia), Gramofon Records (Rusia), Familia Entertainment (Rusia), Ruscoyev Radio (Rusia), Videoservice (Rusia), 2000.  
“Video Games”.  
Autor(es): Gibson, Reinsch.



Intérprete(s): Alien.  
Título del Álbum: *Video Games*.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Solid Gold Recording, 1982.  
"Viento fresco".  
Autor(es): A. Lukianov.  
Intérprete(s): T. Ovsienko (Rusia).  
Título del Álbum: *Máxima Medida de Placer* (Vol. 4).  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Varios (Rusia) para Le Studio Monolit (Rusia), Gramofon Records (Rusia), Familia Entertainment (Rusia), Ruscoyev Radio (Rusia), Videoservice (Rusia), 2000.  
"Visitantes" ("Visitors").  
Autor(es): S. Cundari y A. Maiola.  
Intérprete(s): Koto (Holanda).  
Título del Álbum: *Visitors*.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: A. Zanni y S. Cundari para Memory Records-Mastered (EU), 1986.  
Reproducido por Peerless (México), 1986.  
"Yo y Mr. Sánchez" ("Me and Mr. Sánchez").  
Autor(es): M. Reilly, K. Poncioni y C. Sullivan.  
Intérprete(s): Blue Rondo a la Turk (Inglaterra y Brasil).  
Título del Álbum: *Ultradisc*.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Pete Wingfield para Virgin Records, 1983. Reproducido por Ariola (México), 1983.  
"You're My Heart, You're My Soul".  
Autor(es): Dieter Bohlen.  
Intérprete(s): Modern Talking (Alemania).  
Título del Álbum: *The 1<sup>st</sup> Album*.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Dieter Bohlen para Hansa Musikproduction GMBH (Alemania), 1984.  
Reproducido por Balkanton (Bulgaria).  
"Wild Signal".  
Autor(es): John Williams (EU).  
Intérprete(s): No señalado.  
Título del Álbum: *Close Encounters Of The Third Kind: The Collector's Edition Soundtrack*.  
Medio de reproducción: CD (*Soundtrack*).  
Producción: Arista, 1998.

### Álbumes

*Alto y Peligroso*.  
Autor(es): Allan Coelho (Canadá), Hernani Raposo y Claudia Given (México).  
Intérprete: Click (México).  
Medio de reproducción: 12".

Producción: Allan Coelho y Hernani Raposo para TNT (Canadá).  
*Arianitas Mix*.  
Autor(es): Varios.  
Intérprete(s): Varios (mezclas a cargo de la DJ mexicana Nukleopatra).  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Vanell (Nukleopatra) (sin vínculo a ninguna empresa discográfica), 2005.  
*Baila Baila*. (Contiene la versión en inglés de “Duri Duri” o “Baila Baila”).  
Autor(es): Allan Coelho (Canadá) y Hernani Raposo.  
Intérprete: Click (México).  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Allan Coelho y Hernani Raposo para Boulevard (Canadá).  
*Baila Baila*. (Contiene la versión en inglés de “Duri Duri” o “Baila Baila”).  
Autor(es): Allan Coelho (Canadá) y Hernani Raposo.  
Intérprete: Click (México).  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Allan Coelho para Sherman Records. Reproducido por Metronome Records (Alemania).  
*Battlestar Galactica*.  
Autor(es): Glen Larson, Stu Phillips y otros.  
Intérprete: Royal Scottish National Orchestra.  
Medio de reproducción: 12” (*Soundtrack*).  
Producción: Edel, 1978.  
*Bruno Danzza*.  
Autor(es): Bruno Danzza (México), Luis Carlos Esteban y Héctor González.  
Intérprete: Bruno Danzza.  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Luis Carlos Esteban para EMI Capitol (México), 1988.  
*Byanka*.  
Autor(es): E. Malepasso, T. Cabriola y M. Schembri (versión al español de José A. Sosa).  
Intérprete: Byanka (México).  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Musart (México), 1988.  
*Click (3)*\*.  
Autor(es): Varios.  
Intérprete: Click (México).  
Medio de reproducción: 12”.  
Producción: Allan Coelho (Canadá) y Hernani Raposo para Musart (México), 1987.  
*Click (4)*.  
Autor(es): Varios.  
Intérprete: Click (México).  
Medio de reproducción: 12”.

---

\* Desafortunadamente, todos los álbumes del grupo Click salieron con el mismo título en México. Los números entre paréntesis que utilizó aquí y en el rubro de las “Piezas musicales” usadas o referidas son para distinguir los títulos entre sí y no corresponden a ningún orden cronológico ni a otro criterio. Simplemente he usado la notación numérica en función de su aparición en esta discografía.

Producción: Allan Coelho (Canadá) y Luis Leite para Musart (México), 1988.  
*Fiebre de Sábado por la Noche (Saturday Night Fever)*  
Autor(es): Varios.  
Intérprete: Varios.  
Medio de reproducción: C (*Soundtrack*).  
Producción: Bee Gees (Australia) y otros para RSO Records (EU), 1977.  
*Los Héroe del High Energy Agosto 2005.*  
Autor(es): Varios.  
Intérprete(s): Varios (mezclas a cargo del DJ mexicano Arturo Scan).  
Título del Álbum: *Los Héroe del High Energy Agosto 2005.*  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Arturo Navarro Luna (Arturo Scan) (sin vínculo a ninguna empresa discográfica), 2005.  
*Man Machine.*  
Autor(es): Kraftwerk (Alemania).  
Intérprete(s): Kraftwerk.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Ralf Hutter y Florian Schneider (Kraftwerk) para Astralwerks (EU), 1978.  
*Mi Gran Amor.*  
Autor(es): M. Fabricio, S. D'Orazio, M. Shreeve, J. Astrop. (Adaptación al inglés de Devorah Sasha, adaptación al español de Nino Acosta y Devorah Sasha).  
Intérprete(s): Devorah Sasha (Venezuela).  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Angelo Nigro y E. Rodríguez (general); Juan Carlos Blanco R. (ejecutiva) para Manocal (Venezuela)/Sono-Mundo (Venezuela), 1987.  
*Music Machine.*  
Autor(es): Roberto Devesa (México).  
Intérprete(s): Patrick Miller (México).  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Roberto Devesa para Peerless (México), 1990.  
*Qué te pasa.*  
Autor(es): Varios.  
Intérprete: Click (México).  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Ala Bianca (Italia).  
*Soul Makossa.*  
Autor(es): Manu Dibango (Camerún).  
Intérprete(s): Manu Dibango.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Manu Dibango para Atlantic Records (EU), 1972.

**(Portadas de discos usadas y/o referidas)**

Título del Álbum: *Amor de Medianoche (Midnight Lover)\**.  
Autor(es): Paul Crossley, Terry Owen, Bobby Summerfield y Pepino Cotumaccio.

---

\* Se utilizan las traducciones que hicieron las empresas para su comercialización en México.

Intérprete(s): People Like Us.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Paul Crossley, Terry Owen, Bobby Summerfield y Pepino Cotumaccio para Passion Records (Inglaterra), 1985. Reproducido por Discos Musart (México), 1986.  
Diseño y/o creación de Portada: Desconocido.  
Título del Álbum: *Around The Planet*\*\*.  
Autor(es): Erik Van Vliet, Rob V. Eijk, Michiel V. y D Kuy.  
Intérprete(s): Laser Dance (Holanda).  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Erik Van Vliet, Michiel V., D. Kuy y Rob V. Eijk para Hot Sound (Holanda). Reproducido por ZYX (Alemania).  
Diseño y/o creación de Portada: No señalado.  
Título del Álbum: *Battlestar Galactica*.  
Autor(es): Giorgio Moroder (Italia), Glen Larson, Stu Phillips y otros.  
Intérprete(s): Varios.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Giorgio Moroder y Harold Faltermeyer para Casablanca Records (EU), 1978.  
Diseño y/o creación de Portada: Winston Taylor.  
Título del Álbum: *Bombers*.  
Autor(es): Kurt H., etc.  
Intérprete(s): Bombers.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: George Lagios para Telson Records (EU), 1978.  
Diseño y/o creación de Portada: ¿?.  
Título del Álbum: *Bombers 2*.  
Autor(es): Varios.  
Intérprete(s): Bombers.  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: George Lagios y Pat Deserio para West End Records (EU), 1979.  
Diseño y/o creación de Portada: ¿?.  
Título del Álbum: *Click (5)*.  
Autor(es): Varios.  
Intérprete: Click (México).  
Medio de reproducción: 12".  
Producción: Allan Coelho (Canadá) para Musart (México) y Feed The Cat Productions, 1989.  
Diseño y/o creación de Portada: No citado.  
Título del Álbum: *Creo ser un hombre (You Think You're a Man)*.  
Autor(es): Varios.  
Intérprete(s): Divine (EU).  
Medio de reproducción: CD.  
Producción: Tring (Europa).

---

\*\* La razón por la que algunos títulos no están ordenados de acuerdo a su traducción obedece a que en México fueron más conocidos por su nombre original.

Diseño y/o creación de Portada: Foto utilizada de la serie de Greg Norman. Cabello y maquillaje de Van Smith.

Título del Álbum: *Mind Warp*.

Autor(es): Patrick Cowley (EU).

Intérprete(s): Patrick Cowley.

Medio de reproducción: 12”.

Producción: Patrick Cowley y Marty Blecman para Megatone Records (EU), 1982.

Reproducido por Gamma (México), 1983.

Diseño y/o creación de Portada: No citado.

Título del Álbum: *Munich Machine*.

Autor(es): Varios.

Intérprete(s): Varios.

Medio de reproducción: 12”.

Producción: Giorgio Moroder (Italia) y Pete Bellotte para Casablanca Records (EU), 1977.

Diseño y/o creación de Portada: Shusei Nagaoka (Japón).

Título del Álbum: *Mutual Attraction*.

Autor(es): Varios.

Intérprete(s): Sylvester (EU).

Medio de reproducción: 12”.

Producción: Varios para Warner Bros. Records Inc. (EU), 1986. Reproducido por Producciones WEA (México), 1986.

Diseño y/o creación de Portada: No citado.

Título del Álbum: *Soy bonito (I'm So Beautiful)*.

Autor(es): Matt Aitken, M. Stock y P. Walsh.

Intérprete(s): Divine (EU).

Medio de reproducción: 7”.

Producción: Proto Record Company (GB), 1984.

Diseño y/o creación de Portada: Foto utilizada de la serie de Greg Norman. Cabello y maquillaje de Van Smith.

Título del Álbum: *Sacúdelo (Shake It Up)*.

Autor(es): Bobby Orlando (Bobby ‘O’) (EU).

Intérprete(s): Divine (EU).

Medio de reproducción: 7”.

Producción: Bobby O’ para Bob Cat Records. Break Records (Holanda), 1983.

Diseño y/o creación de Portada: No citado.

### **(Programas de radio)<sup>♦</sup>**

*Back to Disco.*

Estación de radio o sintonía: Stereo 100 (100.1 Mhz en FM).

Horario: Viernes y sábados de 21.00-2.00 hrs.

Período de transmisión: ¿?-2005 (en transmisión).

Conducción: Mario Vargas.

Fuente: Testimonio propio.

---

<sup>♦</sup> Salvo el primero, el resto de los programas son de nrg. Los detalles de éstos pueden verse en el Anexo 10.

*DJ en el estudio.*  
*Estelares de Banana.*  
*Estelares de Menergy.*  
*Estelares de Montesquiu.*  
*Estelares de Polymarchs* (Primera época).  
-----*(Segunda época).*  
*Estelares de Soundset.*  
*Estelares del High Energy.*  
*Gigantes del High Energy.*  
*High Energy.*  
*La Hora Feliz.*  
*La Hora Winners.* (Primera época).  
-----*(Segunda época).*  
*Lo mejor del 84.*  
*Música mezclada a cargo de Lesbos Discotheque.*  
*Punto de Energía.*  
*¿Qué hay de nuevo en el high energy?.*  
Programa de Extasis (no fue posible precisar el nombre).  
Programa de Montesquiu (no fue posible precisar el nombre).  
Programa de Valentino (no fue posible precisar el nombre).

#### **(Publicidad en radio)**

Véase Anexo 11.

### **Videografía utilizada y/o referida**

#### **(Películas)**

*2001: Odisea del Espacio (2001: A Space Odyssey)*

Dirección: Stanley Kubrick.

Guión: Arthur C. Clarke y Stanley Kubrick.

Producción: Stanley Kubrick para Metro-Goldwin-Mayer/Polaris.

Protagonista(s): Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter y Leonard Rossiter.

Año: 1968.

País: GB y EU.

*Beat Street*\*

Dirección: Stan Lathan.

Guión: Andy Davis, David Gilbert, Paul Holding y Steven Hager.

Producción: Harry Belafonte y David V. Picker.

Protagonista(s): Rae Dawn Chong, Guy Davis, Jon Chardiet, Leon W. Grant y Sandra Santiago.

Año: 1984.

---

\* La razón por la que algunos títulos no están ordenados de acuerdo a su traducción obedece a que en México la película fue presentada en su nombre original y así se hizo conocida.

País: EU.

*Breakin'*

Dirección: Joel Silberg.

Guión: Charles Parker, Allen DeBevoise y Gerald Scaife.

Producción: David Zito y Allen DeBevoise para Cannon Group.

Protagonista(s): Lucinda Dickey, Adolfo Quiñones y Michael Chambers.

Año: 1984.

País: EU.

*Breakin' 2 Electric Boogaloo (o Breakdance2: Electric Boogaloo).*

Dirección: Sam Firstenberg.

Guión: Charles Parker, Allen DeBevoise, Jan Ventura y Julie Reichert.

Producción: Yoram Globus y Menahem Golan para Cannon Film Distributors.

Protagonista(s): Lucinda Dickey, Adolfo Quiñones y Michael Chambers.

Año: 1984.

País: EU.

*El Ataque de los Clones (Star Wars: Episode II-Attack of the Clones).*

Dirección: George Lucas.

Guión: George Lucas y Jonathan Hales.

Producción: Rick Mc Callum para Lucasfilm Ltd.

Protagonista(s): Ewan McGregor, Natalie Portman, Hayden Christensen, Christopher Lee, Samuel L. Jackson e Ian McDiarmid.

Año: 2002.

País: EU.

*El Imperio Contraataca (The Empire Strikes Back). Nuevo título (1997): Star Wars: Episode V-The Empire Strikes Back.*

Dirección: Irvin Kershner.

Guión: Leigh Brackett y Lawrence Kasdan y George Lucas (historia).

Producción: Gary Kurtz para Lucasfilm Ltd.

Protagonista(s): Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Billy Dee Williams y Anthony Daniels.

Año: 1980.

País: EU.

*El Regreso del Jedi (Return of the Jedi). Nuevo título (1997): Star Wars: Episode VI-Return of the Jedi.*

Dirección: Richard Marquand.

Guión: George Lucas y Lawrence Kasdan.

Producción: Howard Kazanjian para Lucasfilm Ltd.

Protagonista(s): Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Billy Dee Williams y Anthony Daniels.

Año: 1983.

País: EU.

*Encuentros Cercanos del Tercer Tipo (Close Encounters of the Third Kind).*

Dirección: Steven Spielberg.

Guión: Steven Spielberg.

Producción: Julia Phillips y Michael Phillips para Columbia Pictures Corporation-EMI Films Ltd.

Protagonista(s): Richard Dreyfuss, Teri Garr, Melinda Dillon, Francois Truffaut y Bob Balaban.

Año: 1977.

País: EU.

*Fama (Fame).*

Dirección: Alan Parker.

Guión: Cristopher Gore.

Producción: Alan Marshall y David de Silva para Metro-Goldwin-Mayer.

Protagonista(s): Irene Cara, Laura Dean, Lee Curreri y Barry Miller.

Año: 1980.

País: EU.

*Fiebre de Sábado por la Noche (Saturday Night Fever).*

Dirección: John Badam.

Guión: Nick Cohn y Norman Wexler.

Producción: Robert Stigwood para Robert Stigwood Organization (RSO)-Paramount Pictures.

Protagonista(s): John Travolta, Karen Lynn Gorney, Donna Pescow, Barry Miller y Bruce Ornstein.

Año: 1977.

País: EU.

*Flashdance.*

Dirección: Adrian Lyne.

Guión: Thomas Hedley Jr. y Joe Eszterhas.

Producción: Don Simpson y Jerry Bruckheimer para PolyGram Filmed Entertainment.

Protagonista(s): Jennifer Beals, Michael Nouri, Lilia Skala y Sunny Johnson.

Año: 1983.

País: EU.

*La Amenaza Fantasma (Star Wars: Episode I-The Phantom Menace).*

Dirección: George Lucas.

Guión: George Lucas.

Producción: Rick McCallum para 20<sup>th</sup> Century Fox-Lucasfilm Ltd.

Protagonista(s): Liam Neeson, Ewan McGregor, Natalie Portman, Jake Lloyd e Ian McDiarmid.

Año: 1999.

País: EU.

*La Guerra de las Galaxias (Star Wars). Nuevo título (1997): Star Wars: Episode IV-A New Hope.*

Dirección: George Lucas.

Guión: George Lucas.

Producción: Gary Kurtz para Lucasfilm Ltd.

Protagonista(s): Mark Hamill, Carrie Fisher, Harrison Ford, Alec Guinness y Peter Cushing.

Año: 1977.

País: EU.

*La Venganza de los Sith (Star Wars: Episode III-Revenge of the Sith).*

Dirección: George Lucas.

Guión: George Lucas.



Producción: Rick McCallum para Lucasfilm Ltd.  
Protagonista(s): Ewan McGregor, Natalie Portman, Ian McDiarmid, Hayden Christensen y Samuel L. Jackson.  
Año: 2005.  
País: EU.  
*La Jaula de las Locas (La Cage Aux Folles).*  
Dirección: Edouard Molinaro.  
Guión: Marcello Danon, Edouard Molinaro, Jean Poiret y Francis Veber.  
Producción: Marcello Danon para Da Ma Produzione-Les Productions Artistes Associés.  
Protagonista(s): Ugo Tognazzi, Michel Serrault, Claire Maurier, Rémi Laurent y Carmen Scarpitta.  
Año: 1978.  
País: Francia-Italia.  
*Moonwalker.*  
Dirección: Jim Blashfield, Colin Shilvers y Jerry Kramer.  
Guión: Michael Jackson y David Newman.  
Producción: Dennis E. Jones y Jerry Kramer para Ultimate Productions.  
Protagonista(s): Michael Jackson.  
Año: 1988.  
País: EU.  
*Parque Jurásico (Jurassic Park).*  
Dirección: Steven Spielberg.  
Guión: Michael Crichton y David Koepp.  
Producción: Kathleen Kennedy y Gerald R. Molen para Universal Pictures-Amblin Entertainment.  
Año: 1993.  
Protagonista(s): Sam Neill, Laura Dern, Jeff Goldblum, Richard Attenborough y Bob Peck.  
País: EU.  
*Parque Jurásico: El Mundo Perdido (The Lost World: Jurassic Park).*  
Dirección: Steven Spielberg.  
Guión: Michael Crichton y David Koepp.  
Producción: Gerald R. Molen y Colin Wilson para Universal Pictures-Amblin Entertainment.  
Protagonista(s): Jeff Goldblum, Julianne Moore, Pete Postlethwaite, Richard Attenborough y Vince Vaughn.  
Año: 1997.  
País: EU.  
*Pesadilla en la calle del infierno 2 (A Nightmare On Elm Street Part 2: Freddy's Revenge).*  
Dirección: Jack Sholder.  
Guión: David Chaskin.  
Producción: Stephen Diener y Stanley Dudelson.  
Protagonista(s): Mark Patton, Kim Myers, Robert Rusler, Clu Gulager y Robert Englund.  
Año: 1985.

País: EU.

*Pink Flamingos.*

Dirección: John Waters.

Guión: John Waters.

Producción: John Waters para Dreamland.

Protagonista(s): Harris Glenn Milstead (Divine)

Año: 1972.

País: EU.

*Sobreviviendo (Staying Alive).*

Dirección: Sylvester Stallone.

Guión: Nick Cohn, Sylvester Stallone y Norman Wexler.

Producción: Robert Stigwood y Sylvester Stallone para Cinema Group Ventures-Paramount Pictures.

Protagonista(s): John Travolta, Chyntia Rodhes, Finola Hughes, Steve Inwood y Joyce Hyser.

Año: 1983.

País: EU.

*Superfiebre (Forever Fever)\*\*.*

Dirección: Glen Goei.

Guión: Glen Goei.

Producción: Glen Foei y Jeffrey Chiang para Eastman Movies-Tiger Tiger Productions.

Año: 1998.

Protagonista(s): Adrian Pang, Medaline Tan, Anna Belle Francis, Pierre Png y Steven Lim.

País: Singapur.

*Studio 54.*

Dirección: Mark Christopher.

Guión: Mark Christopher.

Producción: Ira Deutchman, Richard N. Gladstein y Dolly Hall para Dollface-Film Colony-Miramax Films-Redeemable Features.

Protagonista(s): Ryan Phillippe y Salma Hayek.

Año: 1998.

País: EU.

*Tron.*

Dirección: Steven Lisberger.

Guión: Steven Lisberger y Bonnie MacBird.

Producción: Donald Kushner para Lisberger/Kushner-Walt Disney Pictures.

Protagonista(s): Jeff Bridges, Bruce Boxleitner, David Warner (voz), Barnard Hughes y Cindy Morgan.

Año: 1982.

País: EU.

*Xanadu.*

Dirección: Robert Greenwald.

Guión: Richard Christian Danus y Marc Reid Rubel.

Producción: Lawrence Gordon para Universal Pictures.

---

\*\* Se utilizan las traducciones que hicieron las empresas para su comercialización en México.

Protagonista(s): Olivia Newton-John, Gene Kelly y Michael Beck.

Año 1980.

País: EU.

*Wild Style*.

Dirección: Charlie Ahearn.

Guión: Charlie Ahearn.

Producción: Charlie Ahearn para Wild Style.

Protagonista(s): Easy A.D., A.J. (DJ A.J.), Almighty K.G., Patti Astor y Busy Bee.

Año 1982.

País: EU.

### (Videos musicales)<sup>♦</sup>

*All Night Long (All Night)* \*.

Intérprete(s) musical(es): Lionel Richie (EU).

Protagonista(s): Lionel Richie.

Producción: Joe Layton y Michael Nesmith para Pioneer.

Año: 1983.

País: EU.

*Atlantis is Calling*.

Intérprete(s) musical(es): Modern Talking (Alemania).

Protagonista(s): Modern Talking.

Producción: ¿?

Año: ¿?

País: ¿?

*Crazy For You*.

Intérprete(s) musical(es): Vannesa (Italia).

Protagonista(s): Vannesa.

Producción: ¿?

Año: ¿?

País: ¿?

*Desesperado*.

Intérprete(s) musical(es): Patrick Miller (México).

Protagonista(s): Varios.

Producción: Patrick Miller.

Año: 1988.

País: México.

*Dos de Corazones (Two of Hearts)*.

Intérprete(s) musical(es): Stacey Q (EU).

Protagonista(s): Stacey Q.

---

<sup>♦</sup> Es muy probable que los años de producción de los videos, de los cuales no pude obtener su fechamiento, coincidan con el año del lanzamiento de la pieza musical. Los videos citados que carecen de la mayor parte de las referencias son de mi colección particular y es muy fácil adquirirlos en el mercado informal de la Ciudad de México o en la red electrónica.

\* La razón por la que algunos títulos no están ordenados de acuerdo a su traducción obedece a que en México fueron más conocidos por su nombre original.

Producción: Atlantic.  
Año: ¿?  
País: EU.  
*Duri Duri (Baila Baila).*  
Intérprete(s) musical(es): Click (México).  
Protagonista(s): Click.  
Producción: ¿?  
Año: ¿?  
País: México.  
*Estoy emocionada (I'm so excited).*  
Intérprete(s) musical(es): Pointer Sisters (EU).  
Protagonista(s): Escenas de la película *Tron* y otras escenas.  
Producción: Probable edición de Televisa.  
Año: 1982.  
País: México.  
*Happy Station.*  
Intérprete(s) musical(es): Fun Fun (Italia).  
Protagonista(s): Fun Fun.  
Producción: ¿?  
Año: ¿?  
País: ¿?  
*I'm over you.*  
Intérprete(s) musical(es): Sequal (EU).  
Protagonista(s): ¿?  
Producción: ¿?  
Año: ¿?  
País: ¿?  
*Jabdah.*  
Intérprete(s) musical(es): Koto (Holanda).  
Protagonista(s): Koto.  
Producción: ¿?  
Año: ¿?  
País: ¿?  
*Levántate (Wake Up!).*  
Intérprete(s) musical(es): Stop (EU).  
Protagonista(s): Varios.  
Producción: ¿?  
Año: ¿?  
País: EU.  
*Like a burning Star.*  
Intérprete(s) musical(es): Jessica (Alemania).  
Protagonista(s): Jessica.  
Producción: ¿?  
Año: ¿?  
País: Alemania.  
*Michael Jackson Video Greatest Hits History.*  
Intérprete(s) musical(es): Michael Jackson (EU).

Protagonista(s): Michael Jackson.  
Producción: Ilene Saul para MJJ Productions-MJJ Ventures, Inc.

Año: 1995.

País: EU.

*Natures Way*

Intérprete(s) musical(es): Dollar.

Protagonista(s): Dollar.

Producción: ¿?

Año: ¿?

País: ¿?

*Pueblo Funky (Funkytown)*

Intérprete(s) musical(es): Lipps Inc. (EU).

Protagonista(s): Lipps Inc.

Producción: Retro Boogie Dance Party.

Año: 1980.

País: EU.

*Naughty Boy*

Intérprete(s) musical(es): Macho Gang (Italia).

Protagonista(s): Macho Gang.

Producción: ¿?

Año: ¿?

País: ¿?

*Shadow in the Night*

Intérprete(s) musical(es): Kay Franzes.

Protagonista(s): Kay Franzes.

Producción: ¿?

Año: ¿?

País: ¿?

*Soul survivor.*

Intérprete(s) musical(es): C.C. Catch (Alemania).

Protagonista(s): C.C. Catch.

Producción: ¿?

Año: ¿?

País: ¿?

*U.S.S.R.*

Intérprete(s) musical(es): Eddy Huntington (Inglaterra).

Protagonista(s): Eddy Huntington.

Producción: ¿?

Año: ¿?

País: ¿?

*Who's leaving who?.*

Intérprete(s) musical(es): Hazell Dean (GB).

Protagonista(s): ¿?

Producción: ¿?

Año: ¿?

País: ¿?

## (Videos de presentaciones de Luz y Sonidos de high energy)

### *Polymarchs*

Evento: *Master Production 03* (homenaje a Tony Barrera y presentación del grupo canadiense Tapps).

Lugar y fecha: Casa Popular (Avenida Luis Cabrera No. 1, Colonia San Jerónimo Lídice, Delegación Magdalena Contreras), 18 de mayo de 2003.

Realización del video: Canal 34 del Estado de México.

Realización del video: Foto & Video\*.

### *Valentino*

Evento: Presentación de Fred Ventura (Italia).

Lugar y fecha: Casa Popular (Avenida Luis Cabrera No. 1, Colonia San Jerónimo Lídice, Delegación Magdalena Contreras), 1994.

Realización del video: Valentino.

### *Winners*

Evento: Presentación de Mike Mareen (Alemania).

Lugar y fecha: ¿Auditorio Municipal? de Tultepec.

Realización del video: ¿? (mercado informal de la Ciudad de México).

## (Programas de televisión)

*Contrapunto* (segunda versión).

Período de producción: 1994-1995 (23 episodios) (60 minutos de duración).

País: México.

Empresa transmisora: Televisa.

Fuente: Confidencial y confiable.

*En Vivo* (primera versión).

Período de producción: 1983-1993 (92 episodios) (480 minutos de duración).

País: México.

Empresa transmisora: Televisa (Canal 2).

Fuente: Confidencial y confiable.

*Fiebre del Dos*.

Período de producción: 1978-1981 (104 episodios).

País: México.

Empresa transmisora: Televisa.

Fuente: Armando Hernández, Coordinador de la Videoteca Histórica de Televisa (Pro-Tele).

*Cybernet*.

Período de producción: 2004-2005 (probablemente alrededor de 50 episodios).

País: México.

Empresa transmisora: Canal Once del Instituto Politécnico Nacional.

Fuente: “Cartelera de programación” en *Oncetv* [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2005] <[http://oncetv-ipn.net/cartelera/buscar\\_cartelera.php](http://oncetv-ipn.net/cartelera/buscar_cartelera.php)>.

---

\* Se trata de dos videos diferentes del mismo concierto, realizados por diferentes empresas.

*In Memoriam*, Episodio: “Sonideros: Ecos del Barrio” (Segunda Temporada).  
Período de producción: Primera Temporada (13 capítulos), Segunda Temporada (13 capítulos) (2004-2005).

País: México.

Empresa transmisora: Canal Once del Instituto Politécnico Nacional.

Fuente: “Guía de capítulos de *In Memoriam*” en *Oncetv* [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2005] <<http://oncetv-ipn.net/inmemoriam/index.htm>>.

*La Hora Feliz*.

Período de producción: 1984-1985 (190 episodios) (60 minutos de duración).

País: México.

Empresa transmisora: Televisa.

Fuente: Confidencial y confiable.

*Mi Barrio*.

Período de producción: 1991-1994 (136 episodios) (360 minutos de duración).

País: México.

Empresa transmisora: Televisa.

Fuente: Confidencial y confiable.

*Oro Sólido*.

Período de producción: ¿?

País: México.

Empresa transmisora: Imevisión.

Fuente: Testimonio visual de Daniel Gutiérrez Barrera.

*Siempre en Domingo*.

Período de producción: 1973-1998 (1474 episodios).

País: México.

Empresa transmisora: Televisa.

Fuente: Confidencial y confiable.

*Video Cosmos*.

Período de producción: 1983-1989 (47 episodios) (60 minutos de duración).

País: México.

Empresa transmisora: Televisa.

Fuente: Confidencial y confiable.

*Video Éxitos*.

Período de producción: 1984-1990 (300 episodios).

País: México.

Empresa transmisora: Televisa.

Fuente: Armando Hernández, Coordinador de la Videoteca Histórica de Televisa (Pro-Tele).

### (Series de televisión)

*Battlestar Galactica* (*Galáctica, estrella de combate*).

Período de producción: 1978.

País: EU.

Fuente: “*Battlestar Galactica*” en *The Internet Movie Database Inc.* [Fecha de consulta: 18 de junio de 2005] <<http://us.imdb.com/title/tt0077215>>.

Empresa re-transmisora en México: Televisa.

*El Crucero del Amor (The Love Boat).*

Período de producción: 1977-1986 (249 episodios).

País: EU.

Fuente: “The Love Boat” en *The Internet Movie Database Inc.* [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2005] <<http://us.imdb.com/title/tt0075529>>.

Empresa re-transmisora en México: Televisa.

*Fama (Fame).*

Período de producción: 1982-1987.

País: EU.

Fuente: “Fame” en *The Internet Movie Database Inc.* [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2005] <<http://us.imdb.com/title/tt0083412>>.

Empresa re-transmisora en México: Televisa.

*Hawaii Cinco-Cero (Hawaii Five-0).*

Período de producción: 1968-1980 (284 episodios).

País: EU.

Fuente: “Hawaii Five-0” en *The Internet Movie Database Inc.* [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2005] <<http://us.imdb.com/title/tt0062568>>.

Empresa re-transmisora en México: Televisa.

*La Mujer Maravilla (Wonder Woman).*

Período de producción: 1974.

País: EU.

Fuente: “Wonder Woman” en *The Internet Movie Database Inc.* [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2005] <<http://us.imdb.com/title/tt0072419>>.

Empresa re-transmisora en México: Televisa.

*La Nueva Original Mujer Maravilla (The New Original Wonder Woman).*

Período de producción: 1975.

País: EU.

Fuente: “The New Original Wonder Woman” en *The Internet Movie Database Inc.* [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2005] <<http://us.imdb.com/title/tt0073449>>.

Empresa re-transmisora en México: Televisa.

*Las Nuevas Aventuras de la Mujer Maravilla (The New Adventures of Wonder Woman).*

Período de producción: 1976-1979 (60 episodios).

País: EU.

Fuente: “Wonder Woman” en *The Internet Movie Database Inc.* [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2005] <<http://us.imdb.com/title/tt0074074>>.

Empresa re-transmisora en México: Televisa.

*Los Ángeles de Charly (Charlie’s Angels).*

Período de producción: 1976-1981 (116 episodios).

País: EU.

Fuente: “Charlie’s Angels” en *The Internet Movie Database Inc.* [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2005] <<http://us.imdb.com/title/tt0073972>>.

Empresa re-transmisora en México: Televisa.

### **(Publicidad en televisión)**

Anuncio de fijador para el cabello marca New Wave.

Período de transmisión: Alguno comprendido en la década de los ochenta.



Origen: México.  
Canales de transmisión: Varios.

### (Documentales)

*Paseando con Dinosaurios (Walking with Dinosaurs)*. (TV) (V)  
Dirección: Tim Haines y Jasper James.  
Producción: Tim Haines y Jasper James para British Broadcasting Corporation y Pro7.  
Año: 1999.  
País: GB y Alemania.  
Empresa re-transmisora en México: Canal Once del Instituto Politécnico Nacional.

### Conferencias

Beriain, J. Conferencia magistral “Las Metamorfosis del Self en la Modernidad” organizada por el CIICH de la UNAM en el marco de su Programa de Investigación *Teoría y Metodología de las Ciencias y las Humanidades*, presentada en el Auditorio del CIICH en la Torre II de Humanidades de la UNAM durante los días 7 y 8 de mayo del 2003.

Glandien, K. *Sound art in context mapping the discourse of sound art*, organizada por el Proyecto Políticas de la Memoria y el Grupo Internacional de Música y Medios, presentada en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM el 13 de octubre del 2003.

Miranda, M. “Problematizar el conocimiento frente a los nuevos retos en América Latina” (impartida conjunta con Rolando García), organizada por el Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM en el marco del *Encuentro de Posgrados en Estudios Latinoamericanos*, presentada en la Sala Lucio Mendieta en el edificio de Posgrado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de Ciudad Universitaria el 6 de octubre del 2005.

Sevilla, A. “Etnografía de Salones de Baile”, dictada dentro del *Seminario de Invierno 2002 del Café de la Ciudad “Métodos Cualitativos para el Análisis Urbano”* en la UAM-A el 11 de abril de 2002.

### Páginas electrónicas sugeridas<sup>♦</sup>

*Alen's Italo Disco Universe*: Página que propone tipología musical que incluye al *high energy*, fotografías, música e información, diseñada y administrada por el croata Alen Milkovic. <<http://www.italo-disco.net>>.

*allmusic.com*: Base de datos de música en general, incluida la disco y el *high energy*, con información biográfica, discográfica, fotos y música, propiedad de AMG (filial de Alliance Entertainment Corporation). <[www.allmusic.com](http://www.allmusic.com)>.

*Charlie D.J. High Energy Virtual Radio*: Página que contiene una estación de radio virtual de música *high energy*, fotografías diversas acerca del escenario mexicano *high energy*, piezas solas, mezclas y videos de esta música. Incluye una breve e importante

---

<sup>♦</sup> Todas las páginas tienen vínculos.

biografía del artista mexicano (DJ, compositor, animador, coreógrafo, bailarín y diseñador de vestuario) Tony Barrera, realizada por su familiar, Apolinar Silva Barrera, fundador y propietario del Luz y Sonido Polymarchs de la Ciudad de México, en 2002 con motivo de su aniversario luctuoso. Administrada por el mexicano Carlos Rodríguez (Charlie D.J.) <[www.charliedj.net](http://www.charliedj.net)>.

*Daddy Mix*: Página que contiene fotografías diversas en el escenario mexicano *high energy*, foro, piezas solas, mezclas y videos de esta música, creada y administrada por el DJ mexicano Daddy Mix. <[http://www.geocities.com/daddy\\_mix](http://www.geocities.com/daddy_mix)>.

*Dario's Lime Page*: Página con información discográfica, biográfica y fotos del dueto canadiense Lime, elaborada por el economista hispanoamericano Darío Margeli. <<http://www.geocities.com/limelepage>>.

*Disco Mix 80 :: La comunidad sin límites*: Página latinoamericana con música de DJ's, incluyendo al *high energy*. Contiene foro, noticias, música, videos y otros enlaces a otras páginas latinoamericanas. Creada y administrada por varios DJ's, como DJ Morgan. <<http://www.discomix80.com>>.

*Disco Museum*: Página informativa sobre discografía, artistas y datos acerca de las producciones específicas de las industrias culturales de la música disco. <[www.discomuseum.com](http://www.discomuseum.com)>.

*Disco Step-by-Step*: Página informativa y de difusión de música y baile disco, con participación de diversas instituciones. <<http://www.discostepbystep.com>>.

*Disco Savvy*: Página informativa con compilaciones y administración de DiscoSavvy.com. Ordena las piezas musicales disco cronológicamente desde 1972 hasta la actualidad. Otorga un breve panorama histórico de cada año a manera de contextualización. Contiene información discográfica, de los intérpretes, de la música, los conciertos y las listas de popularidad en EU. Brinda referencias videográficas, audiográficas y bibliográficas respecto de esta música. Propone una tipología de subgéneros basada en los diferentes "sonidos" de la música disco. <<http://www.discosavvy.com>>.

*Discogs*: Base de datos discográficos de diversa música, incluida *high energy*, creada por el programador Kevin Lewandowski y administrada en colaboración con el ingeniero de sonido y músico Nik. <<http://www.discogs.com>>.

*Discomusic.com*: Página informativa centrada en la música disco, con algunos datos referidos a grabaciones y grupos de *high energy*, que contiene fotos, entrevistas y discografía, elaborada por el estadounidense Bernard Lopez. <<http://www.discomusic.com>>.

*DJRhythms*: Página que contiene base de datos discográficos de músicas diversas, incluido el *high energy*. <<http://www.djrhythms.com>>.

*Eurobeat music*: Página que contiene música parapara, italo disco, *eurobeat* y *high energy*. Creada y administrada por el eslovaco Johnny B. <<http://eurobeat.wz.cz>>.

*EuroDanceHits.com*: Página que contiene información biográfica y discográfica de artistas de *high energy*, fotos, música, videos y diccionario, administrada por el estadounidense Kris G. <<http://www.eurodancehits.com>>.

*EUROWEEKEND RELOADED!*: Espacio dedicado al *high energy*. Contiene información de temas diversos, además de los concernientes a esta música. Creado y administrado por el Ingeniero Electrónico mexicano Rubén García Díaz (DJ Antro). Transmite el programa de *high energy*, conducido por el propio DJ Antro, *Tu espacio*. <<http://spaces.msn.com/members/euroweekend>>.

*GEMM*: Página de venta de discos de The Global Electronic Music Marketplace con información discográfica que incluye música disco y *high energy*. <<http://gemm.com>>.

*Giorgy's Place*: Página que contiene base de datos biográficos y discográficos de algunos intérpretes de *high energy*, y algunos de música disco, con fotos de las portadas de los discos y una colección de portadas de discos *gay*, creada por el DJ holandés George Hoevenaar. <<http://www.giorgysplace.com>>.

*Hi-Nrg México*: Página que contiene anécdotas, artículos, mezclas de edición de música *high energy*, noticias, una encuesta acerca de la edad de las audiencias al momento de la aparición del *high energy* en México y foro. Administrada por el DJ mexicano Marco Antonio Martínez (MasterMind). <<http://www.hinrgmexico.com>>.

*High Energy in Mexico*: Difusión de eventos de música *high energy* en México y venta de discos. Diseño original de la página de los mexicanos Nora Medina y el DJ Víctor Arias. Mantenimiento actual de la página a cargo del ingeniero electrónico mexicano Miguel Ángel Gutiérrez Galindo. <<http://www.welcome.to/highenergy>>, <<http://pagina.de/highenergy>> y <<http://www.pagina.de/highenergy>>.

*Italo Disco-Strona Glówna*: Página que proporciona fotos, información biográfica y discográfica sobre artistas de música *high energy*, particularmente del italo disco. Posee cronología y datos históricos sobre esta música, sus industrias discográficas y noticias recientes. Creada por el DJ polaco Robert Siwec. <<http://members.chello.pl/r.siwec>>.

*Jahsonic.com, a vocabulary of culture*: Enciclopedia cultural con contenidos diversos, incluidos los de música *break dance*, disco, *high energy*, euro y otras, compilada por Jan Geerinck. <<http://www.jahsonic.com>>.

*KDJ Eurodance Ltd*: “Home” de la Eurodance Encyclopaedia, con todo tipo de información acerca del *eurodance*. Incluye una cronología semana tras semana desde el 2000 acerca de esta música, bibliografía, música, fotos, entrevistas, estadísticas, etc. La enciclopedia fue creada y diseñada por la francesa Karine “KDJ” Sanche, apoyada por el ingeniero electrónico ruso Yevgueni Yefimenko (YEF), entre otros colaboradores. <<http://www.eurokdj.com>>.

*Nezayork*: Página dedicada a Luz y Sonidos mexicanos de diversos géneros musicales, incluido el *high energy*. Contiene una entrevista a Apolinar Silva Barrera, fundador y propietario del Luz y Sonido Polymarchs de la Ciudad de México. <<http://nezayork.tripod.com>>.

*Parapara Online*: Página dedicada al estilo de música y baile japonés parapara, contiene música, información histórica, noticias, videos y fotos en versiones de parapara brasileña, japonesa e internacional, creada por el brasileño Kakeru (Null). <<http://www.ddronline.net/parapara/home.php>>.

*Patrick Cowley “El Sonido de San Francisco” Biografía Oficial: 1950-1982*: Biografía del artista Patrick Cowley elaborada por el argentino Daniel Heinzmann, apoyado por varios colaboradores. <<http://webs.advance.com.ar/dheinz>>.

*Patrick Miller*: Página del Luz y Sonido *high energy* Patrick Miller de la Ciudad de México, contiene foro. <<http://www.patrickmiller.com.mx>>.

*Pauls danceclassics*: Página con información discográfica de música disco y *high energy*, elaborada por el DJ holandés Paul. <<http://home.planet.nl/~wijng064/home.htm>>.

*Radio Martini.com*: Página de radio virtual, creada por Mike, Vincent y Gabriel, entre otros, en la que se transmite el programa de *high energy*, conducido por los DJ

mexicanos Raúl Rojas (DJ Leefog) y Virginia Castañeda (DJ Katana), *Nrg*. <<http://www.radiomartini.com>>.

*Raves México*: Página que difunde fechas de *raves* en México con foros de discusión, administrado por Raves México. <[www.raves.com.mx](http://www.raves.com.mx)>.

*Rincón Sonidero*: Revista mexicana electrónica dedicada a los Luz y Sonido mexicanos de diversos géneros musicales, incluido el *high energy*. <<http://www.rinconsonidero.com>>.

*The Donna Summer Tribute Site*: Página de Cathy con información discográfica, biográfica, música y fotos de la artista de música disco Donna Summer. <<http://www.donna-tribute.com>>.

*The Seleкта*: Página de música electrónica que contiene artículos de revistas, música, video, bases de datos, entrevistas y referencias bibliográficas al respecto, creada y administrada por el colectivo estadounidense Seleкта. <<http://www.seleкта.com>>.

*The Unofficial Bobby "O" fanpage*: Página no biográfica dedicada al artista de música *high energy* Bobby Orlando, con discografía y música. <<http://www.bobby-orlando.de>>.

*Unidisc*: Página con información discográfica de Unidisc Music Incorporation, una de las compañías discográficas principales de *high energy*. <<http://www.unidisc.com>>.

*Village People*: Página oficial del grupo de música disco Village People, con información al respecto. <<http://www.officialvillagepeople.com>>.

*Wikipedia*: Enciclopedia electrónica, de carácter general, que contiene vocabulario importante referido a la música. Perteneciente al Proyecto Wikimedia (sin fines de lucro). <<http://en.wikipedia.org>>.

*www.discomusic.com*: Página informativa de música disco, elaborada por el DJ sueco Discoguy. <<http://www.disco-disco.com>>.

*www.kirakira.org*: Página informativa de música parapara, elaborada y administrada por Sarah Shields (Ali-chan) y Ryan DeNamur (Neko<sup>2</sup>): <<http://www.kirakira.org>>.