BAILANDO EN EL VIDEO: ORIGEN, AUGE Y DESARROLLO DE LA MÚSICA *HIGH ENERGY* COMO MANIFESTACIÓN CULTURAL URBANA EN LA CIUDAD DE MÉXICO, 1980

LIVING ON VIDEO: ORIGIN, RISE AND DEVELOPMENT OF *HIGH ENERGY* MUSIC AS AN URBAN CULTURAL MANIFESTATION IN MEXICO CITY, 1980

Diana Flores Alanis
Universidad Autónoma del Estado de México
Licenciatura en Historia
dianaflores12031997@gmail.com

Recepción: 30 de enero del 2024
Aceptación: 10 de julio del 2024

Resumen

La comunidad *High Energy* creó su propia identidad que permitió compartir/comunicar tanto significados como sentimientos; la música y el baile fueron los principales componentes que hicieron posible su mantenimiento y desarrollo en el espacio-tiempo. Las manifestaciones culturales han permitido, a lo largo de la historia, identificar aquellas expresiones que efectúan ciertas colectividades, con la finalidad de generar identidad en quienes participan en este quehacer. Nacen de la necesidad de comunicar valores, tradiciones, creencias, prácticas, así como modos de comportamiento del hacer cotidiano y que con el pasar de los años van adquiriendo nuevos significados. A lo largo de este artículo, los aspectos anteriores son discutidos de manera esquemática, empleando el método cualitativo que le facilitará al lector entender aquellos elementos que encasillan a la música de alta energía como una manifestación cultural de la Ciudad de México.

Palabras clave

Manifestaciones culturales, *High Energy*, música, 1980, 1990, Ciudad de México.

Abstract

The High Energy community created its own identity that allowed sharing/communicating both meanings and feelings; music and dance were the main components that made possible its maintenance and development in space-time. Throughout history, cultural manifestations have made it possible to identify those expressions carried out by certain collectivities, with the purpose of generating identity of those who participate in this activity. They arise from the need to communicate values, traditions, beliefs, practices, as well as modes of behavior in daily life, which acquire new meanings over the years. Throughout this article, the above aspects are discussed in a schematic way, using the qualitative method that will facilitate the reader to understand those elements that classify high energy music as a cultural manifestation of Mexico City.

Keywords

Cultural manifestations, High Energy, music, 1980, 1990, Mexico City.

Universidad de Guanajuato. *El Artista*. Revista de Artes, Cultura y Patrimonio Cultural, año 21, número 21, 1 de enero al 31 de diciembre del 2024. Esta obra es de acceso abierto.

INTRODUCCIÓN

Durante la década de 1980, las manifestaciones artísticas alternativas a las ya existentes proliferaron notoriamente. Reinventando la imagen colectiva mexicana y reinterpretando la realidad que se vivía, buscando así nuevas opciones que les permitieran satisfacer sus necesidades. Remontándonos en los años sesenta y setenta, la música en la Ciudad de México no solo reflejaba las tendencias globales, sino que también se convirtió en un importante medio de expresión frente a la represión política y social. El rock, en particular, desempeñó un papel crucial en la resistencia cultural, a pesar de los esfuerzos del gobierno por silenciar a los músicos y controlar la juventud. La represión y censura de este período no pudieron sofocar completamente el espíritu creativo y rebelde de la escena musical, que continuó evolucionando y adaptándose a las circunstancias adversas. Después de la represión contra los movimientos juveniles, como el de 1968, comenzaba el renacimiento de las contraculturas que manifestaban la disconformidad contra el orden establecido.

Volviendo a los años ochenta, es pertinente señalar que, en cuanto a la industria musical y los géneros populares, se estaban produciendo importantes cambios. La televisión mexicana tomó la batuta, catapultando a la fama a diversos artistas. Esta situación se consolidó en la década siguiente, integrando la música como parte esencial de los medios de espectáculo (Mercado, 2019, p. 20).

De igual modo, durante el decenio, ciertos sectores de la sociedad capitalina comenzaron a experimentar con el arte, la sexualidad y sobre todo con la música. Géneros musicales como el *Jazz, Reggae, Blues, Punk y Rock,* continuaban reinventándose y fusionándose. A la par que nuevos sonidos iban sumándose, como lo fue el *High Energy – estilo en el que se enfoca este trabajo* – cada uno se hacía notar, permitiendo comunicar un lenguaje expresivo que sirvió como un medio trasmisor de emociones, en donde el tiempo y el espacio eran determinantes para generar la identidad personal y colectiva.

El *High Energy* es un género que tuvo su auge en gran parte del país, entre las décadas de 1980-1990, convirtiéndose en un estilo de vida para una generación que buscaba nuevas formas de expresión y libertad. Asimismo, es esencial para comprender la evolución de la música electrónica, sentando las bases en dirección a la creación de nuevos estilos como el *House, Techno y Trance*. Es importante reconocer el valor histórico-cultural del

movimiento NGR[1], subcultura musical caracterizada por implementar ritmos electrónicos y moda llamativa. Influenciado por el sonido disco, creó una atmósfera única en las discotecas y clubes nocturnos de la ciudad, uniendo a un grupo a través del ritmo. Y que representó un periodo de transformación y diversión en la vida nocturna de la ciudad.

Por lo anterior, el propósito del presente escrito es analizar los elementos que le permitieron a este género musical conformarse como una manifestación cultural representativa para una colectividad joven y urbana. Se explica su origen, auge y desarrollo dentro de la Ciudad de México, así como los factores que favorecieron su difusión y consumo. También se establecen los significados, simbolismos y valores socioculturales que se le atribuyeron. El presente trabajo aporta una visión histórica sobre el movimiento de alta energía, y los instrumentos que se implementaron para la recolección de datos fueron: libros, revistas, grabaciones, filmaciones, imágenes, bibliografías, uso de fotografías, vídeos y audios.

HISTORIA DE LA CULTURA *HIGH ENERGY*: EL ORIGEN

¿Qué es el High Energy?

A finales de la década de los setenta, el productor, compositor, DJ y cantante italiano Giorgio Modorer[2] compuso el tema *I Feel Love* y el cual fue interpretado por Donna Sumer, principal exponente de la música disco. El sencillo es considerado pionero del género musical Hi-NRG, debido a su tempo más acelerado de lo habitual, y su predominante uso de sonidos electrónicos. En una entrevista, Donna Summer afirmó que su éxito tenía "high energy vibration", y desde entonces, este estilo musical ha sido identificado con esas palabras.

[1] A principios de los ochenta, el término quedó estilizado en la abreviatura *Hi-NRG*. De igual manera, *nrg*, NRG y *High* son otras formas en las que se puede abreviar. Durante la redacción del artículo serán utilizadas, así como su traducción al español, para referirnos al género musical en cuestión.

[2] Giovanni Giorgio Moroder, más conocido como Giorgio Moroder, nació el 26 de abril de 1940 en Ortisei, Italia. Desde joven, mostró una inclinación hacia la música, comprando su primera guitarra a los 15 años y recorriendo Europa como músico en varias bandas durante los años 60. Su carrera despegó en 1969 con el sencillo "Looky Looky", que vendió más de un millón de copias y le otorgó su primer disco de oro. En la década de 1970, Moroder se trasladó a Múnich, donde fundó Musicland Studios y comenzó a experimentar con sintetizadores. Junto con Pete Bellotte y Donna Summer, creó algunos de los mayores éxitos de la era disco, incluyendo "Love to Love You Baby", "Hot Stuff" y "I Feel Love. Además, Moroder es conocido por sus contribuciones a bandas sonoras de películas. Ganó su primer Premio de la Academia en 1979 por la banda sonora de "Midnight Express", y continuó componiendo música icónica para películas como "Scarface", "Flashdance" y "Top Gun".

Citando a Dan Hernández:

> El término High Energy, que traducido al español quiere decir Alta Energía, se popularizó a raíz de una declaración de Donna Summer a propósito de su éxito mundial, "*Feel Love*", mítica pieza institucional del Disco y que se solía acelerar en los múltiples remixes y remezclas que se produjeron alrededor del mundo. "*Es de alta energía*", afirmaba la cantante, refiriéndose al tempo o al *beat* de la canción[3].

Sin duda, Summer acuñó el nombre de alta energía y a partir de esta entrevista, el término se empezó a catalogar como un tipo de música disco de tempo rápido. Pero ¿Qué aspectos dieron paso a que el *High Energy* se consolidara como un género de música popular?

Imagen 1. Portada del sencillo I Feel Love. Vinilo publicado en 1982 por el sello discográfico Casablanca.

Es pertinente mencionar que la música disco y el *NGR* cuentan con elementos que los diferencian uno del otro, estas variaciones nos ayudan a entender al *Hi-NRG* como un estilo propio dentro de la industria. 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 como un género musical distinto[4].

Sin embargo, la diferencia más notable son los contrapuntos rítmicos. Es decir, la combinación de distintos ritmos que se unen, complementando y enriqueciendo a la melodía dentro del *nrg*. Así mismo, ocupa en su totalidad sonidos digitales con instrumentación electrónica, tratándose de uno de los primeros géneros musicales completamente electrónicos. De esta forma, es básicamente ritmo y melodía, pero su carga de energía y su definición como género musical se basa, sobre todo, en sus contrapuntos rítmicos[5].

Entonces, podemos definir al *Hi-NRG* como un género musical que se produce dentro del concepto de la música electrónica por implementar,

[3] Dan Hernández (2018). *El High-NRG en México: la historia de una ciudad, su música y su gente*. Recuperado el 18 de noviembre del 2022 de http://www.reversos.mx/el-high-nrg-en-mexico-la-historia-de-una-ciudad-su-musica-y-su-gente/

[4] Juan Rogelio Ramírez Paredes (2009). *De colores la música: lo que bien se baila... jamás se olvida: identidades sociomusicales en la ciudad de México: el caso de la música high energy*. Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado de Estudios Latinoamericanos, p. 133.

[5] Hernández, Op. cit.

dentro del ritmo, *beats* y pulsaciones más rápidas que las acostumbradas. Creada en su totalidad con instrumentos electrónicos como sintetizadores, cajas rítmicas y que es producto de la evolución de la música disco. Pero, además, tiene otras influencias musicales en su origen y desarrollo. Ramírez (2009) plantea que "Un género importante ha sido el *break*. Su mayor efecto sobre el *nrg* aconteció entre 1982 y 1985. En donde influyó en el baile y en los procesos de ejecución a través del DJ" (p, 135).

Así mismo, el *funk, pop*, dance y *synthpop* fueron algunos otros géneros musicales que predominaron en la creación del *NRG*. No obstante, su mayor influencia fue la música disco, especialmente el *space* disco, disco pop y euro disco. Ya que muchos de sus intérpretes, compositores y productores fueron parte de este género y, en buena medida, diversos elementos de su sentido social de escucha permanecieron incólumes, tales como su sentido dancístico y su vínculo a imaginarios sociales glamurosos, hiper-tecnológicos y de viajes interestelares [6].

EN EL MUNDO

Alemania y Reino Unido

Desde el punto de vista geográfico, el *High* tiene sus orígenes a finales de los años setenta en Alemania y Reino Unido, en donde fue nombrado como Synthpop; en Italia fue conocido como "spaghetti" y en algunos otros países como "eurodisco". Años más tarde varios productores, principalmente italianos, determinaron que se trataba de música *Hi-NRG* e *italo disco*[7]. Se valora que las raíces electrónicas relacionadas al *NRG* provienen de pilares del electro como Klaus Schulze --compositor y pionero de la música electrónica alemana— y de la denominada Escuela de Berlín[8].

Imagen 2. Klaus Schulze, músico alemán, ofreciendou un concierto en Colonia, 1973.

[6] Juan Rogelio Ramírez Paredes (2013). Retórica visual en la publicidad gráfica mexicana de High Energy, *Metapolítica.* México, ICGDE, núm. 82, p. 82.

[7] El *italo disco* es un término que refiere a varios tipos de música disco, pop, *dance*, etc. Fue desarrollado en Italia, y otras partes de Europa, durante la década de 1980.

[8] La Escuela de Berlín se refiere a una generación de artistas, pioneros de la música electrónica, que tienen en común la ciudad de Berlín. Aquí se destacan artistas y grupos como Klaus Schulze, Pink Floyd, Tangerine Dream, Jean Michel Jarre y Ash Ra Tempel.

En el año de 1979 Schulze publicó *Dune*, disco que marcó la trayectoria del compositor y de la música electrónica en general. En ese momento Klaus comenzó a explorar el mundo de la computación y de la tecnología digital. En el año de 1980, lanzó un disco titulado *dig it* en el cual utilizó una computadora y el resultado fue novedoso. Posteriormente, continuó explorando el mundo cibernético, creando elementos relevantes y de un alcance considerable. Como por ejemplo la tecnología del sampler –instrumento musical electrónico que utiliza grabaciones de sonidos previamente registrados para ser reproducidos y transformados mediante un teclado, sintetizador, computadora u otro dispositivo[9]— y que en los años siguientes sería un elemento para la detonación de la música electrónica, como lo fue con el *ngr.* Es por esto por lo que se le considera a Schulze como uno de los principales pioneros en desarrollar herramientas que permitieron sentar bases para la creación de nuevos proyectos musicales[10].

Imagen 3. Sintetizador fairlight CMI, instrumento que se empleó en la música de la década de 1980 y definió parte del sonido de las composiciones musicales de aquellos años.

Brewster y Broughton (2011) señalan que el compositor, productor y DJ británico Ian Levine modernizó la música soul del norte de Reino Unido y es considerado como el principal desarrollador del estilo *Hi-NRG* en dicho país. Para el año de 1983 Levine, junto con la tienda de disco *Record Shack,* crearon un sello discográfico llamando *Record Shack Records,* formando, así, una sociedad de compositores. El primer disco publicado por el sello fue *So Many Men, So Little Time* de Miquel Brown, que vendió dos millones de copias y llegó al número dos en las listas de *American Dance Club Songs*. Esto fue seguido por la canción titulada *High Energy* de Evelyn Thomas llegando al número uno de las listas alemanas y al cinco en UK. En Estados Unidos, el tema alcanzó el número uno de la lista *Hot Dance Club Play*, y llegó a vender 250.000 copias[11].

En consecuencia, el sello discográfico se convirtió en el motor de la escena *High* de principios de los años ochenta. Esto permitió que el género se extendiera de inmediato por el mundo, comenzando a ser popular en Europa, Canadá, Estados Unidos y México. Para el año de 1983, la revista musical británica *Record Mirror* comenzó a publicar una lista semanal de *Hi-*

[9] Hans Baumann (2022), *Aprende qué es un sampler y comienza a crear música única y atractiva*, Recuperado el 25 de febrero del 2022 de ¿Qué es un sampler en música? (crehana.com)

[10] Juan Carlos Ballestas (Productor). (2 de mayo de 2022). *Klaus Schulze: el maestro berlinés de la música electrónica [Archivo de Video]. YouTube.* https://www.youtube.com/watch?v=zRMMuIEVoq4&t=27s&ab_channel=RevistaLadosis

[11] Otros lanzamientos incluyeron grabaciones con cantantes y agrupaciones, bajo licencia de *Can't Stop Productions* de los franceses Jacques Morali y Henri Belolo, como Eartha Kitt y Village People.

NRG. Así, el género se introdujo en el *mainstream* con varios *hits* que entraron a la lista de éxitos de pop y música bailable de UK Y EE. UU[12].

Estados Unidos y Canadá

En sus inicios, el *Hi-NRG* contó con una variedad de artistas que lo catapultaron como uno de los géneros de música moderna con mayor audiencia en gran parte del mundo. Especialmente entre las comunidades LGBT de ciudades como Nueva York y San Francisco. Sin embargo, los estadounidenses Patrick Cowley y Bobby Orlando destacan en la escena *NRG*, ya que fueron vastos desarrolladores del género musical durante los años siguientes, pero que trabajaron sobre las bases del *High* del compositor italiano Giorgio Moroder, de la música electrónica de Klaus Schulze, el *Synthpop* del grupo musical *Krafwerk*, entre otros artistas y productores que preponderaron en el ámbito musical electrónico de los años setenta.

Con base en un artículo publicado por el periódico *El Heraldo de México* (2020), en particular, el DJ y productor Patrick Cowley contribuyó a popularizar la música *Hi-NRG* en el club *The EndUp* de San Francisco. Cowley y el productor neoyorquino Bobby Orlando estuvieron detrás de algunos de los éxitos *Hi-NRG* durante esa época. En cambio, en el Reino Unido algunas canciones *NRG* no estuvieron inicialmente tan confinadas y rápidamente escalaron a las más altas posiciones de la principal lista de sencillos de aquel país. Algunas bandas y solistas *High* de comienzos de los ochenta incluyen a Amanda Lear, France Joli, Sylvester James, Divine y The Weather Girls. En el mismo período, una forma de *High Energy* se volvió popular en Canadá, en especial en Montreal. Los grupos más populares de este estilo fueron Trans-X y Lime.

México

En el caso mexicano, y como se describe en el documental *Discolocos* dirigido por David Davila H., el *High Energy* llegó a nuestro país por medio de Moisés Katz quien fue el dueño de *El sonido Discotheque*, tienda de discos ubicada en la zona centro de la Ciudad de México y que estuvo en funcionamiento desde 1979 hasta el año 2000. Cuando la tienda abrió, se vendían vinilos de música disco, posteriormente, introdujeron el *Hi-NGR* a sus listas de ventas,

Imagen 4. Fachada de la tienda de discos El sonido Discotheque. Foto: Arturo Guerra

[12] Eduardo Benítez (2016). Historia del High Energy. Op´s certeza musical. Recuperado el 11 de marzo del 2023 de http://eduardoortegaops.blogspot.com/2016/03/historia-del-hi-energy.html

resultando ser todo un éxito. De esta forma, Katz se convirtió en un actor sustancial para la difusión del género High, pues es quien importaba la música de Estados Unidos y Europa a México.

Así mismo, el *ngr* se difundió en México mediante el fenómeno de Luz y Sonido, en sus siglas LS. Los LS fueron equipos de audio e iluminación móviles que podían adaptarse a cualquier sitio. Su versatilidad permitió conseguir audiencias masivas y heterogéneas en sus presentaciones[13]. A inicios de 1980 se fundaron varios LS como *Polymarchs* del ingeniero Apolinar Silva de la Barrera, el *Patrick Miller* de Roberto Devesa, *Sound Set* de la familia Vázquez y *Menergy* de los hermanos Manzano, entre otros. Fueron las principales discotecas móviles que sonorizaron a la capital y que tenían la magia de transformar un estacionamiento, una bodega o un salón en naves espaciales de luz y sonido para bailar[14].

Dentro de este fenómeno, la publicidad fue un factor fundamental. Mediante ella se divulgaban los eventos, artistas como Jaime Ruelas y Raúl Cruz Figueroa se hicieron notar con su arte. Dibujaban robots, naves y escenarios futuristas en pequeños panfletos que eran repartidos a la salida de los eventos para promocionar el siguiente. Así, los sonidos móviles -- junto con la publicidad-- ofrecieron una alternativa, a las discotecas, para las clases populares y su versatilidad permitió romper el marcado signo excluyente de las discos.

UN ESPLENDOR DE ALTA ENERGÍA

Ciudad de México en los ochenta

En la década de los ochenta, la demografía, alcanzaba un total de 70 millones de habitantes y en donde sobresalía la Ciudad de México –junto con la zona metropolitana— con una población aproximada de 13 millones de habitantes, lo que significaba que uno de cada cinco mexicanos vivía en ella[15]. Por tanto, se tuvo que modificar la distribución de la población, mostrando un grado de modernización e industrialización, convirtiéndose así en un país mayormente urbano. Junto al auge y crecimiento estaba el estrecho contacto con culturas y mundos ajenos; una parte de la sociedad experimentó varios cambios en sus patrones de consumo, se transformaron las expectativas, aspiraciones, hábitos y conductas.

[13] Juan Rogelio Ramírez Paredes (2019). Los espacios sociomusicales de las músicas discotheque y high energy en ciudad satélite. En Granados, A. y Hernández, J. (coords), Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socio antropológico de la música, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 286.

[14] Hernández, Op. cit.

[15] Cecilia Greaves (2010). *Conclusiones*. En La vida cotidiana en México, México, El Colegio de México. p. 275.

Durante el decenio, la sexualidad fue influenciada por un contexto social y político complejo; la crisis económica, eventos significativos como el terremoto de 1985 y las elecciones suscitadas en el año de 1988, tuvieron un impacto significativo. La educación sexual enfrentaba resistencia de grupos conservadores, aunque hubo esfuerzos por implementar programas progresistas para abordar problemas como el embarazo adolescente y las infecciones de transmisión sexual. Sin embargo, la influencia del catolicismo mantuvo valores tradicionales que se oponían a la educación sexual, al acceso a métodos anticonceptivos y aborto seguro en la mayoría de las regiones.

Para la comunidad LGBTQ+[16], fueron años de desafío y resistencia, marcados por la crisis del VIH/SIDA. Las respuestas a esta crisis y las políticas neoliberales, que aumentaron la marginalización económica de ciertos grupos, también influyeron en las expresiones y movimientos culturales y políticos de la juventud queer en México. De modo que, la sexualidad estuvo caracterizada por la tensión entre valores conservadores y esfuerzos progresistas en un contexto de crisis económica y cambios políticos profundos[17].

La contracultura

Durante los años ochenta, parte de la juventud mexicana contrajo diferentes hábitos que manifestaban de varias maneras: en actitudes y comportamientos, la forma de vestir, de actuar y divertirse. La contracultura fue un fenómeno diverso y dinámico que se desarrolló en un contexto de cambios sociales y políticos significativos. Jugó un papel importante dentro de estos cambios, los jóvenes rechazaban abiertamente el orden establecido y adoptaron otros modos de vida. La juventud buscaba ser aceptada en un mundo que imponía nuevas tecnologías y formas de vida más cómodas[18]. En el ámbito musical, fue un movimiento multifacético

[16] La comunidad LGBTQ+ es un término inclusivo que se refiere a un grupo diverso de personas que se identifican como lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, queer o cuestionando su identidad de género o sexualidad, y otras identidades que no se conforman con las normas heteronormativas y cisnormativas.

[17] En esta década se hizo notar la aparición de un problema social y de salud pública: la llamada epidemia del VIH/SIDA. Promovió la idea de relacionar la transmisión del VIH con las identidades homosexuales y, la propagación de la infección, como resultado de comportamientos sexuales desviados. Ver más en: Yurian Lida Rubiano Mesa y Jaime Alberto Saldarriaga Vélez (2011). Jóvenes y VIH/SIDA: enfoques y perspectivas en investigación, Index de Enfermería, Bogotá, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, núm, 20, pp. 76-80.

[18] Silvia Moreno (2005) considera que uno de los aspectos generadores de la contracultura en México fue el movimiento estudiantil del 68 y otros como la exaltación en tomar la libertad individual de desarrollar la música, el arte y la literatura. *Véase*: Silvia Moreno Fernández (2005). Nueva era y contracultura. *Casa del Tiempo,* México, Editorial Era, *núm. 78*, pp. 51-62.

que desafió las normas instauradas y promovió una mayor diversidad y autenticidad en la música mexicana. A través de la innovación, la resistencia y la creación de inéditas plataformas.

Así, se fue construyendo un entorno creativo y festivo, en donde surgieron diversas maneras de diversión que permitían sentir libertad, comunicar sentimientos y crear emociones colectivas, dejando atrás las censuras y represiones. Por tanto, el inicio de la década de los ochenta trajo consigo transformaciones musicales impulsadas por la apertura de los mercados discográficos que repercutieron en el modo de componer música y en la forma de articular sus discursos. En lo que refiere a un proceso contracultural mexicano, este periodo sería mucho más significativo debido al lazó social que se creó en el contenido de las canciones y con el que se identificaron varios sectores de la población[19].

Sin embargo, la contracultura no se desarrolló de manera uniforme en todo el país debido a una heterogeneidad de factores sociales, económicos, geográficos y culturales. Urbes grandes como la Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey tenían una mayor concentración de jóvenes, universidades, y una infraestructura cultural acrecentada, lo que facilitó el surgimiento y la proliferación de movimientos contraculturales. La diversidad y complejidad de los factores regionales contribuyeron a que se desarrollara de manera diferente en distintas partes del país.

Los jóvenes Discolocos

Las culturas juveniles se refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios huecos de la vida institucional[20]. 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, 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.

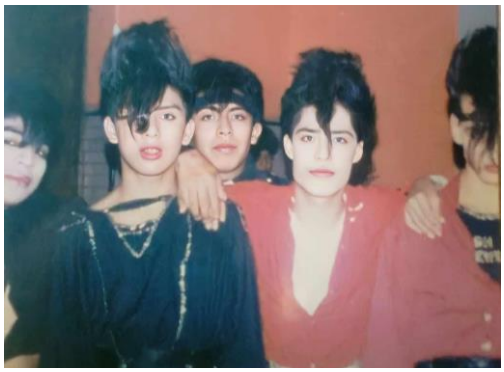

Imagen 5. Discolocos disfrutando de un baile en el Club de Periodistas, Ciudad de México, 1987. Foto: Paty Sánchez

[19] Julio Cesar Espinosa Hernández (2017). *La contracultura musical en la ciudad de México, el caso del rock 1955-1994. México, Universidad Nacional Autónoma de México*, p. 97.

[20] Carles Feixa (2012). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona, Grupo Planeta (GBS), p. 45.

Las tribus urbanas son aquellas "pandillas, bandas o simplemente agrupaciones de jóvenes y adolescentes que se visten de modo parecido y llamativo, que siguen hábitos comunes"[21]. Se observa que los autores ven a los grupos como bandas o pandillas que comparten hábitos; en la moda, el ocio y la rebeldía. Construyendo un punto de conexión y desestabilización sobre el orden establecido. Así, las tribus urbanas permiten justificar todas las expresiones efímeras que van y seguirán surgiendo con los años.

De esta manera, buscan crear sus propios vínculos para formar un movimiento en el que se sientan aceptadas y puedan expresarse con total libertad. Y así fue como pasó con los jóvenes *discolocos*, quienes adoptaron el *mote*[22] que les permitió representarse y distinguirse ante la sociedad. Ahora bien, y analizando el término, a ciencia cierta no se sabe exactamente quien lo acuñó. Consultando algunas fuentes orales, se observa que la palabra nació con una connotación despectiva. En esos años, los grupos urbanos de *Punk* y *Rock* tenían una rivalidad con los jóvenes oyentes del *NRG*, y para insultarlos por su forma de vestir, peinar y bailar, los llamaban de esa manera. Sin embargo, en lugar de tomarlo como una ofensa, lo aceptaron y adoptaron como una forma para describirse a sí mismos. En términos generales, la palabra "disco" proviene del estilo musical del mismo nombre, ya que, al principio, la música de alta energía se encasillaba dentro de este género, y "locos" se refiere a la forma desmesurada en la que bailaban.

Imagen 6. Bailarina de High Energy portando un atuendo confeccionado por ella misma, 1988. Foto: Paty Sánchez

Los jóvenes *discolocos* o *High Energy*[23] de los años ochenta, pertenecían a un ambiente barrial, donde las condiciones económicas eran precarias –en la mayoría de los casos– pero que encontraban, cada uno por su parte, un sentido de integración en las culturas urbanas como lo era el movimiento *nrg*. La pertenencia era de vital importancia para estas personas, ya que era así como contrarrestaban la marginación a la que se enfrentaban al vivir dentro de esta urbe de manera individual. Sin embargo, no tenían que corresponder a un estrato social o de vida en específico, se aceptaba a cualquier individuo sin importar su origen. Podían ser policías, amas de casa, maquiladores, etcétera, lo único que era indispensable para

[21] Pere-Oriol Costa, José Manuel Pérez Tornero y Fabio Tropea (1996). *Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, España, Ediciones Paidós Ibérica, p. 91.

[22] Denominación que se le da a una persona en vez de su propio nombre y que hace referencia a una característica, defecto o cualidad particular que lo distingue.

[23] "High Energy" y "Patricios" también fueron otras formas en la que se les denominaba. Pero este último hace referencia concretamente a los seguidores del equipo Patrick Miller.

formar parte de esta cultura era ser amante del baile y la música de este tipo[24].

Un elemento llamativo es el tipo de baile tan particular que se caracterizó principalmente por dos aspectos: el primero es la intensidad en los movimientos, por lo cual es catalogado como un baile de exhibición. Es primordial expresar al máximo el sentir que genera la música sobre el cuerpo, y si es posible, realizar movimientos llamativos –teatrales– como piruetas y saltos; el segundo aspecto es la exploración y demostración de la feminidad[25]. Este baile desafío paradigmas de la cultura mexicana. Para los hombres, permitió explorar su lado femenino, dejando de lado la constante demostración de masculinidad exigida por la sociedad. Para las mujeres, en una sociedad machista, ofreció la posibilidad de bailar intensamente sin reprimir ningún sentimiento o temor a ser juzgadas.

Imagen 7. Vestuario en el que se observan algunos elementos relacionados con la estética de los jóvenes Discolocos.

Como tal, no existia un código de vestimenta o uniforme para los seguidores del *High Energy*. su indumentaria reflejaba la moda de la época; la lentejuela, el estoperol y todo tipo de detalles metálicos tanto en vestimenta, accesorios y belleza fueron elementos indispensables. Las telas como el satín, pantalones bombachos o estilo *Aladino*, botines bajos y prendas de color negro o blanco eran referentes obligatorios. En cuanto a la estética y arreglo personal, los peinados de gran copete y el uso de maquillaje, principalmente el delineador de ojos –tanto en hombres como mujeres– eran primordiales para el estilo de aquella década[26]. Además, los colores predominantes eran el metálico y el neón, ya que en la década de los sesenta surgió un estilo futurista inspirado en la era espacial, gracias a diseñadores como Andre Courrèges y Pierre Cardin[27]. De ahí que se combinara para el estilo del *Hi-NRG* tanto la estética brillante del disco *style* con el concepto de futuro[28].

[24] Alfonso Luna Soto & Dora Esther Calderón Servín (2020). Culturas urbanas en la CDMX Reggetoneros y Hi-NRG; indumentaria e identidad. *Ibero*, México, Universidad Iberoamericana, México, núm. 6, pp. 12-13.

[25] Con lo femenino se refieren a que podían bailar de una forma delicada y expresiva, dejando a un lado los tabús sobre como tenía que bailar un hombre.

[26] Luna y Calderón, Op. cit., p. 12.

[27] Andre Courrèges, diseñador de moda francés, simbolizó una revolución en la moda de los años sesenta; con su estilo futurista, la introducción de la minifalda y el pantalón en la alta costura femenina. Pierre Cardin, diseñador francés-italiano, fue el inventor de la ropa producida en serie, la moda unisex, y el primer modisto de Occidente en hacer negocios con Oriente.

[28] Al tratar de hacer un análisis de la indumentaria es notable que existe una gran variedad de estilos. No hay un código de vestimenta o uniforme que los seguidores del Hi NRG sigan. Lo que sí se puede llegar a distinguir son tres vertientes de vestimenta en las que se

Producción, difusión y consumo

El negocio de la música puede definirse como aquella rama de la industria cultural que ofrece una amplia gama de productos asociados a la creación musical, su meta clave es la satisfacción de las necesidades de recreación, espiritualidad, crecimiento cultural, experiencias, moda, estatus y diversidad cultural. Organizándose en las empresas donde producen y distribuyen la música, lo primordial es la creación de productores musicales, compositores, intérpretes y autores; respetando la regulación de las instituciones de la política cultural. La base de capital empresarial es fundamentalmente intangible, propiedad de los músicos creadores. Entre la realización de la creación musical y la satisfacción de las necesidades de la diversidad cultural, que radica en la transmisión de mensajes, símbolos, modos de vida e identidad, se obtienen los beneficios económicos sobre la base de un equilibrio entre estos dos aspectos[29].

La industria musical se puede concebir como el conglomerado de nichos (con nichos se refiere a los géneros musicales) y actividades comerciales y culturales relacionadas con la creación y consumo musical. Cada nicho es un segmento o sub-industria que agrupa identidades, imaginarios y estilos musicales afines. Y mientras que en apariencia los nichos se distinguen discursivamente unos de otros, en la práctica comparten públicos, foros, medios, artistas y formas de distribución. Reúne a su vez varias escenas, las cuales consisten, como plantea Andy Bennett, en el conjunto de músicos, promotores y fans que crecen alrededor de un género musical en particular, compartiendo un mismo entorno y desarrollando o apropiándose de estilos musicales en concreto[30].

Así mismo, cada uno de los nichos tienen aspectos diferenciadores y lógicas específicas; sin embargo, todos implican al menos los siguientes elementos: a) un discurso y prácticas colectivas que les da cohesión con respecto a imaginarios afines; b) generaciones de públicos y actores que dan perpetuidad al flujo del capital cultural que los sustenta; y c) un cúmulo de instituciones y actores dedicados a la creación, producción, distribución, formación, crítica y consumo de sus formas musicales. Habría que considerar además que diversas industrias del entretenimiento y prácticas sociales son transversales a estos nichos, cuestión que da pie a dinámicas

pueden clasificar e identificar a los integrantes, siendo el gran común denominador las prendas, accesorios o inclusive peinados que recuerden la época conocida como disco *style* de la década de los ochenta. En cierta forma la vestimenta logra generar un sentido de pertenencia a la cultura del Hi-NRG, principalmente entre aquellos que deciden desarrollar de manera más dramática su avatar.

[29] Sergio Rapetti (2006). *Economía y Comunicación*. Uruguay, UDELAR, p. 52.

[30] Julian Woodside (2018). *La industria musical en México: panorama crítico y coordenadas de análisis,* México, *Boletín música*, p. 48.

económicas, simbólicas y culturales sumamente complejas en la industria musical[31]. La industria de la música, catalogada dentro del modelo editorial propuesto por Patrice Flichy (1980), corresponde a una actividad socioeconómica clave para el entretenimiento, y cuyas características principales son: la reproducción a escala de productos sonoros (bienes culturales); el encuentro con los usuarios a través de vías de distribución; sinergias con otras ramas culturales, así como un componente simbólico fundamental en la creación de identidades colectivas y los procesos de cambio social[32].

Analizando lo dicho anteriormente, se puede decir que la industria musical se caracteriza por tener doble acepción; la primera es que puede ser considerada como un bien cultural por su expresión simbólica o artística de los modos de vida y producción de los grupos humanos que se valoriza en un proceso de comunicación social. Expresando su valor simbólico con el reconocimiento social donde las ideas artísticas se utilizan como valor de mercado. La segunda acepción es que funciona como un Bien de Consumo ya que su adquisición establece una comunicación de códigos simbólicos entre el creador y el consumidor que requiere de soportes para que se pueda escuchar, leer o difundir. De este modo, los materiales requeridos expresan su valor de costo. De tal modo que este tipo de industria ha demostrado tener un impacto en la economía de los países y en donde la industrialización de la cultura se diversifica apegándose a las nuevas condiciones del mercado y la producción en masa de distintas maneras: grandes conglomerados, nuevas tecnologías, formatos, contenidos y nuevos modelos de creación, difusión y negocio.

Woodside señala que la industria musical mexicana, entendida como el cúmulo de diversas industrias del entretenimiento vinculadas a prácticas musicales, es una de las más sólidas y de mayor impacto a nivel latinoamericano. El autor también menciona que cada escena y género musical, así como la industria en su totalidad, funcionan como campo cultural: hay habitus, capital cultural[33], guardianes y relaciones de poder entre los diversos actores involucrados en el campo. Su historicidad implica tensiones generacionales, así como cambios en sus respectivos centros y periferias. Además, cada actor de la industria implica una latencia —e

[31] Woodside, Op. cit., p. 49.

[32] Cristian Daniel Torres Osuna (2020). La producción musical como proceso sociocultural y económico de los rockeros independientes mexicanos. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, México, Universidad de Colima, núm. 26.

[33] Pierre Bourdieu, un sociólogo francés destacado, desarrolló el concepto de capital cultural como parte de su teoría más amplia sobre la sociedad y las estructuras sociales. Bourdieu identificó tres formas principales de capital: económico, social y cultural. El capital cultural se refiere a los conocimientos, habilidades, educación y cualquier ventaja que una persona pueda tener, que le otorgan un mayor estatus en la sociedad. Este concepto proporciona una herramienta crucial para entender cómo se perpetúan las desigualdades sociales a través de la cultura y la educación, y cómo las diferentes formas de capital interactúan para conformar las estructuras de poder en la sociedad.

interdependencia— creativa. Es decir, artistas, medios, promotores, foros, instituciones, etcétera, están disponibles para los demás en todo momento, por lo que sus roles y formas de interacción pueden ser activados por intereses particulares o coyunturas, a manera de proceso "sináptico" en una red "neuronal" creativa.

Actualmente la producción musical ha crecido como una disciplina relacionada con los avances de la tecnología de grabación y reproducción de sonido. La evolución misma de estas áreas ha ocasionado diversas modificaciones en el curso de fabricación, convirtiéndolo en un aspecto fundamental para la creación musical y proyectos sonoros. Durante el proceso participan diferentes profesionales que hacen posible la ejecución de cada uno de los pasos para la mejor elaboración del producto final. Sin embargo, el agente importante en este proceso es el productor discográfico.

En la escena *High Energy* existió una fase de determinación instrumental, en su aspecto tecnológico, que orientaba al desarrollo de composición e interpretación. El uso de ciertos timbres y nuevas tecnologías acústicas, dentro de sus composiciones, colaboraron en su difusión que repercutieron en los mecanismos compositivos y de elaboración. La música *NRG* conto, desde el principio, con una gran industria gracias al empuje todavía vigoroso de la música disco. Por otro lado, en cada pieza musical se realizaban varias versiones, una para la radio y otras para los DJ´s. También se crearon acetatos que sólo contenían efectos acústicos especiales exclusivos para los DJ´s. Los sintetizadores digitales, de principios de los 80, abarrotaron las máquinas analógicas existentes que se pusieron al alcance de casi cualquier persona[34].

Dentro de la formación de una canción o grupo musical de *Hi-NRG*, la figura del generador fue sustancial ya que implementaron herramientas que facilitaron su desarrollo y difusión. En este ámbito destacaron los ya mencionados productores estadounidenses Patrick Cowley, Bobby Orlando y James Wirrick quienes llevaron a cabo numerosos éxitos musicales. Algunos de los temas realizados por Orlando fueron *Shake it up*, interpretado por Divine, *Danger* y *Voulez vouz* canciones del grupo *The Flirts*. Así mismo, Cowley impulsó la carrera de artistas y grupos como Paul Parker, Sylvester y Loverd. Por su parte Wirrick aportó temas como *Backstreet romance* interpretado por Loverde, *Time bomb* de Jeanie Tracey; además de varios temas que realizó para Sylvester, a quien ya había producido en la época disco *You make me feel* y en la época *High* efectuó un tema que se convertiría en un clásico*: Don't stop*. Sin duda,

Imagen 8. Vinyl del grupo musical Click que contenía los sencillos Duri Duri (baila, baila) y Americano, 1987.

[34] Ramírez, Op. cit., 2009, pp. 145-147.

estos tres personajes permitieron la creación de un sin fin de cantantes y grupos musicales dentro de su país y en otros territorios[35].

Imagen 9. Integrantes del discomóvil Amadeus, Tlanepantla, 1980.

Así sucesivamente surgieron productores en varias partes del mundo y que posteriormente serían parte importante para el despegue del *Hi-NRG* en el país. A lo largo de 1986 surgió un grupo mexicano llamado Click producido por Tony Barrera, Hernani Raposo y Allan Coelho. Barrera, quien ese año era Disco Jockey oficial y director de uno de los sistemas de sonido más conocidos en México: Polymarchs, junto con Raposo llegan a un acuerdo con la disquera *MUSART* para formar una agrupación musical compuesta únicamente por chicas mexicanas. Después de realizadas las convocatorias fueron seleccionadas: Adriana Camacho, Claudia Given, Rocío Sobrado y Susana. Su primer sencillo de nombre *Duri Duri (Baila Baila)* logró un éxito inesperado lo que los lleva a grabar de inmediato el primer álbum que se tituló "Con Amor Para Ti".

En la Ciudad de México, el *NGR* comenzó a consolidarse con identidad y arraigo gracias la fundación de las discotecas móviles. En aquel entonces aún no se daba la propagación de los conciertos y lo más parecido cercano a un evento masivo fueron los Luz y Sonido ambulantes. Las principales discotecas móviles que sonorizaron a la capital fueron: *Polymarchs, Patrick Miller, Sound Set, Menergy, Forastero*, entre otros.

Así lo describe Moisés Manzano, fundador del sonido móvil Menergy, en una entrevista para la revista Reversos:

> Había que montar una pista, lo más parecido a una discoteca ambulante. Sonorizabas la pista y hacíamos luces para emular una discoteca. Incluso le

[35] Con base en la información que proporciona la organización High Energy en México, de Bélgica llegaba el talento de Fonny de Wulf, mejor conocido como Rofo, con su tema Flashlight on a disconight. De Canadá el grupo Tapps de Alan Coehlo conmocionaba con My forbidden lover. Pascal Languirnad de Trans-X con Living on video. Denis y Denyse Le Page de Lime con una serie de temas que aún guardaban el estilo disco: Your love y Come and get your love. De Italia llegaron temas como Take a chance de Carrasco y Martinelli e interpretado por Bizzy & Co. You are a danger de Giombini-Miocini y cantado por Gary Low. De Inglaterra llegaban las producciones de Ian Levine, Stock-Aitken-Waterman y Ian Anthony Stephen con su éxito Catch me, cantado por Marcia Raven. En España la discográfica Blanco & Negro fue la encargada de lanzar escasos sencillos que se encuadran en el High Energy. La discográfica se encargó de formar un grupo de estudio nombrado Jules Tropicana y lanzaron su primer sencillo Come On. Por otro lado, surgió en la escena High el artista Charly Danone que, en 1984 y también de la mano de Blanco & Negro, interpretó Ain't gotta Chance.

> llamaban discomóvil. En aquel tiempo no había tanta tecnología entonces cada sonido tenía que inventar sus propias luces y hacer sus bafles[36].

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 que les permitían moverse a cualquier espacio.

Otro factor importante que ayudo con la popularidad de los LS fue la publicidad que los propietarios de estas discotecas móviles implementaron para anunciar sus eventos[37]. Dentro de este escenario destacaron los artistas Jaime Ruelas y Raúl Cruz, mejor conocido como Racrufi. Ruelas creaba diseños en donde usaba robots, naves y escenarios futuristas que se repartían a la salida de los eventos para promocionar el siguiente. Por otro lado, Racrufi manejó la ilustración de ciencia ficción con el requisito de enlazar a la fantasía que ayudaba a generar el contexto espacial. Sin embargo, en sus obras es notable la influencia del trabajo de Ruelas. Itzel Sainz, Antonio Ramírez y Rogelio Ramírez argumentan, en su libro Racrufi: arte de alta energía (2019), que todos los dibujantes respetaban, de inicio, el estilo y las ideas propuestas por Jaime Ruelas para la creación de las propagandas y procuraban no desapegarse mucho de las ideas planteadas por él[38]. Así, la publicidad resultó ser indispensable para la difusión y consumo de la escena de alta energía. Los panfletos se volvieron parte de ella y que ahora son piezas de culto para coleccionistas. Actores como Jaime Ruelas, Raúl Cruz y los LS consolidaron el género musical en el imaginario social. Además, los videos musicales favorecieron la venta de discos y la imagen de solistas o grupos de *High Energy*. Estos videoclips, aparte de ser estrategias de marketing, se

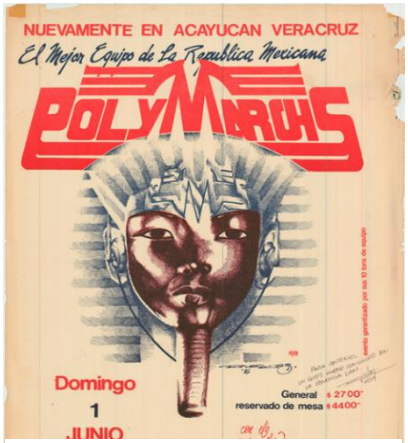

Imagen 10. Publicidad a color para el LS Poly Marchs, Jaime Ruelas, 1984.

[36] Hernández, Op. cit.

[37] Desde el punto de vista de Ramírez (2013), en los años 80 las publicidades gráficas NRG generaron un quiebre en la historia de la publicidad gráfica musical en México. Por un lado, dichas publicidades usaron los materiales y tamaños más diversos en diferentes grosores: corcho, papel metálico, cartoncillo, papel albanene, cartulina sencilla, papel americano, cartulina metálica, etcétera. También menciona que, aunque predominaron las publicidades con fondo de un color y el anuncio en otro, también se inició el uso del anuncio bicolor y en raras ocasiones hasta en 3 colores. Véase en: Ramírez, J. (2013). *Retórica visual en la publicidad gráfica mexicana de High Energy*. México: Metapolítica (p. 85).

[38] Además, el dibujo buscaba no ser repetitivo y, con frecuencia, aludía a la especificidad de la presentación, generando mayor importancia al evento han dotarle autenticidad. Por otro lado, se estilizó el tipo de letra que aludía al LS y se utilizaban leyendas que dotaban de una personalidad propia y diferente a cada uno de ellos.

convirtieron en referencias culturales que influyeron en la ideología y comportamiento de la sociedad[39].

De esta forma, se puede denominar a un videoclip como un cortometraje realizado principalmente para su difusión en vídeo, a través de la televisión y que ofrece una representación visual de una canción. Se realizaban y usaban principalmente como técnicas de marketing con la intención de promocionar la venta de grabaciones musicales. Aunque los orígenes de los vídeos musicales son más antiguos, su popularidad creció durante los años ochenta cuando el formato del canal por cable *MTV (Music Television)* se creó alrededor de ellos. Fue el 1 de agosto de 1981 cuando inauguró su programación con el clip *Video killed the radio star* del grupo británico The Buggles, dirigido por Russell Mulcahy.

Arévalo menciona que destacaron por sus colores llamativos y efectos electrónicos. Aunque muchos de ellos fueron realizados sobre escenarios simples y con escasos recursos, desprendían dosis de creatividad artística. En la escena *High* hubo más cuidado e imaginación en la construcción de una visualidad acorde a una cierta historia musical, en el vestuario y en la escenografía, en el montaje de la coreografía de baile y en la utilización de los recursos tecnológicos de la época. Por otro lado, Ramírez sostiene que 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 vista en la última mitad del siglo XX.

Cada una de las formas en las que se compartió la música *de alta energía* sirvieron como una herramienta para consumir un objeto cultural producido en varias 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. El contexto mexicano de los ochenta pintaba una escena de clases divididas; la de los privilegiados y los menos favorecidos. Ir a una discoteca resultaba costoso y fuera del alcance para los habitantes de las zonas populares. Pero las masas también querían divertirse, acceder a esta modernidad híper-tecnológica y glamurosa. Las discotecas móviles representaron la oportunidad para brindar las necesidades de los jóvenes apasionados por el *nrg* a un precio que se podía pagar.

De esta manera, la inclusión es uno de los elementos definitivos para que se adhiriera fuertemente a México ya que representaba para las clases populares una opción, una identidad para aquellos que no se sentían afines a la oferta musical que existía en ese momento. Para mediados de la década

[39] Alex Iván Arévalo Salinas (2018). Propuesta metodológica para el análisis de Youtube y su relación
con los movimientos sociales, *Congreso Internacional Move.net sobre Movimientos Sociales y TIC*, España, Universidad de Sevilla, II congreso, p. 30.

el nrg se edificaba como la música dominante en el país. Se convirtió en un movimiento socio-musical, que si bien, no tenía inclinaciones políticas, como el punk y su vertiente anarquista, si estaba cargado implícitamente con una denuncia social y de inclusión con los desfavorecidos, pero también con la comunidad LGBT.

Imagen 11. Publicidad en blanco y negro para el evento "Los titanes del espectáculo internacional", Jaime Ruelas, 1984.

Otra forma en la que la música de alta energía ganó popularidad en el país fue mediante a la cubertura que se le dio en algunas estaciones de radio. Por ejemplo, la radioemisora *Cosmo Estéreo 103.3 FM* fue una de las pioneras en promover este género musical en México. Su programación se caracterizó por los contrastes que libremente coexistieron dentro de la misma, formando una continuidad ecléctica que en su conjunto se escuchaba única e inconfundible; estructurada de manera estricta para poder garantizar la variedad musical, pero a la vez flexible para poder hacer cambios conforme a las sugerencias del público o bien dependiendo del estado de ánimo juvenil o si las circunstancias así lo requerían, dando como resultado un ritmo musical en donde se podía escuchar *Italo Disco, High Energy y New Wave*. Además, se incluían programas con los mejores sonidos de México[40].

Entre 1981 y 1982 el concepto "Disco" se reforzó y evolucionó con el Techno-Pop o Electro-Pop (uso de sintetizadores) y de esta forma se transforma en Hi-NRG. La estación cambió su nombre por *Stereo Disco FM* y finalmente en 1983 inició el período de *Cosmo Estereo 103.3*. En Europa se vivía una gran euforia por la música bailable. Italia e Inglaterra eran los principales países donde se producían los éxitos "discotequeros" a nivel mundial dando paso a lo que se denominaría como Italo disco, subgénero que aunado al *Hi-NRG* estaría dentro de la programación principal de la radio y que la pondría a la cabeza entre otras estaciones que mantenían formatos similares, aunque de manera más moderada *como Stereo Cien, Sonomil 101, Radio Hit 98 y Stereorey 102.5*. Entre 1983 y 1988 la estación era identificada fácilmente por sus lemas y frases publicitarias como "Es... 103" y "Tu Punto de Encuentro"[41].

---

[40] Radio Formula. (2013). *La Radio en México: Historia*. México: Radio FM. Recuperado el 28 de abril del 2023 de: https://radiofmmx.blogspot.com/2013/09/xerfr-fm.html?fbclid=IwAR2w0jqizB1C7Rts1ucwNGqWWJeXgjrIxfbpxq0nlcW46QoXOte0XfeK6gk

[41] En el siguiente enlace se muestran varias viñetas de algunos temas programados en *Cosmo estereo 103 FM* conducido por Romeo Herrera y en la que nos presenta varias descripciones de distintas canciones programadas en la radioemisora. También se anunciaban los spots de los bailes y sonidos móviles como Polymarchs, Patrick Miller, Vaness, Menergy, Montesquiu, Candy Marvelous, Sound set, Winners, Armstrong, Leiser,

Romeo Herrera Hernández fue la voz principal de esta etapa quien presentaba las emisiones, conducía algunas entrevistas y mantenía a la audiencia al tanto de las noticias y las canciones de moda con la aportación y respaldo en cuanto a novedades del Sr. Moisés Katz, propietario de la tienda "El Sonido Discotheque" y principal importador de música en formato "12" en aquel momento. Para 1985 la estación tuvo una fuerte competencia con *WFM y Rock 101*. Entre 1986 y 1989 la estación contó con exitosos especiales llamados "Punto de energía" donde se transmitía lo mejor y más nuevo del género. Además, especiales de música mezclada con una hora de duración de manera regular y también durante los fines de semana los cuales eran mezclados por los sonidos más importantes de la época como Patrick Miller, King Kong, Soundset, Polymarchs ("Estelares de Polymarchs") y Rhamses ("Especiales de Rhamses")[42]. Para 1989 la estación dejó de tocar Italo disco y Hi-NRG, se transformó en "Kosmo 103" que emitía música pop y rock en inglés, bajo la dirección de Jorge Alberto Aguilera y tratando de dar competencia a la "WFM" 96.9. Sin embargo, la estación *Alfa 91.3* mantenía los niveles más altos de audiencia para una estación de música pop en inglés, particularmente del género electrónico dance.

Una de las dimensiones de análisis fundamental para comprender los procesos culturales de la juventud consiste en acercarse al conocimiento de las prácticas sociales vinculadas con el consumo musical. En la música, como en otros bienes culturales en los que predomina el valor simbólico, sobre el valor de uso o de cambio, las formas de distinción social y cultural pasan irremediablemente por la forma y el tipo de consumo, pero a su vez puede ser también escenario de comunicación e integración social. Así mismo, estas producciones simbólicas involucran una serie de aspectos que integran una totalidad entre sí, los cuales van desde aquel que escucha las músicas hasta el que las interpreta, toca y compone; incluso, todas aquellas actividades secundarias que hacen posible que un acto musical se lleve a cabo. Todo ello, implica el consumo como una acción dinámica y no individual, donde la obra musical se toma como un fenómeno que se genera alrededor del mismo, no sólo por expresar o relatar algún acontecimiento en particular. Los jóvenes se constituyen en grupo y para ello escogen significados sociales que atribuyen a los bienes culturales que consumen. El consumo cultural los identifica y los cohesiona, les dicta patrones de conducta, códigos, formas de aprendizaje e interacción; inclusive, su lenguaje se arraiga en los objetos que consumen.

Top system, Banana, King Kong, Enterprice entre otros más. YouTube: https://youtu.be/fTxqfr39FFo

[42] Radio fórmula, Op. cit.

CONSIDERACIONES FINALES

Es evidente que, durante la década de los ochenta, el High Energy fue aceptado y adaptado por una gran parte de la población mexicana. Se formó una comunidad que permitió a cada uno de sus integrantes llevar un estilo de vida vigoroso, cooperativo, igualitario e inclusivo. La pasión por la música, el baile, las formas de vestir, los símbolos y significados hizo que el género musical se convirtiera en una manifestación cultural que ha prevalecido hasta nuestros días. Las estrategias utilizadas para su difusión y consumo; equipos de sonido, publicidad, emblemas, etc., favorecieron su desarrollo a lo largo de una década.

Del mismo modo, el Hi-NRG ha servido como un referente para entender el progreso de la música electrónica. Los cambios tecnológicos asociados al registro, procesamiento y distribución del sonido transformaron profundamente la producción musical de aquella época. Por lo tanto, resulta fundamental seguir estudiando este estilo musical, ya que trajo consigo modernas tecnologías que rompieron con las tradiciones artísticas y los signos convencionales del pasado, generando nuevas identidades, prácticas y valores. Actualmente, se cuenta con un amplio acervo audiovisual y testimonios orales que permiten seguir investigando sobre la cultura de Alta Energía en la Ciudad de México.

REFERENCIAS

Alba, Francisco. (1979). *La población de México: evolución y dilemas*. México, El Colegio de México, pp.120-123.

Arévalo Salinas, Alex Iván. (2018). Propuesta metodológica para el análisis de Youtube y su relación con los movimientos sociales, *Congreso Internacional Move.net sobre Movimientos Sociales y TIC*, España, Universidad de Sevilla, II congreso, pp. 26-34.

Arce Cortés, Tania. (2008). Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación? *Revista argentina de sociología*, Buenos Aires, Universidad Iberoamericana, núm.11, pp. 257-271.

Ballestas, Juan Carlos. (Productor). (2 de mayo de 2022). *Klaus Schulze: el maestro berlinés de la música electrónica [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=zRMMuIEVoq4&t=27s&ab_channel=RevistaLadosis*

Baumann, Hans (2022), Aprende qué es un sampler y comienza a crear música única y atractiva, Recuperado el 25 de febrero del 2022 de ¿Qué es un sampler en música? (crehana.com)

Bennett, Andy. (2000). *Popular music and youth culture: Music, identity and place*. Great Britain, Maccmillan Press LTD.

Benitez, Eduardo. (2016). *Historia del High Energy. Op´s certeza musical.* Recuperado el 11 de marzo del 2023 de

http://eduardoortegaops.blogspot.com/2016/03/historia-del-hi-energy.html

Benjamin, Walter. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. *Obras Completas, Libro II*, 2.

Brewster, Bill, y Broughton, Frank. (2011). *Los tocadiscos: DJ revolucionarios.* Nueva York, Grove/Atlantic.

Bourdieu, P. (1986). *The forms of capital*. En J. G. Richardson (Ed.), Handbook of theory and research for the sociology of education (pp. 241-258). Greenwood Press.

Costa, Pere-Oriol, Pérez Tornero, José Manuel y Tropea Fabio. (1996). *Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia,* España, Ediciones Paidós Ibérica, p. 91.

Dávila, David. (productor). (2 de junio de 2020). *Discolocos* [Archivo de Video]. YouTube. https://youtu.be/OT1Y5DIhrY0

Espinosa Hernández, Julio Cesar. (2017). *La contracultura musical en la ciudad de México, el caso del rock 1955-1994. México, Universidad Nacional Autónoma de México*.

Feixa, Carles. (2012). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona, Grupo Planeta (GBS).

Fernández-Velázquez, Juan Antonio. (2021). Consumos musicales: Reflexiones de la historia de las mentalidades a la historia cultural. *Revista de ciencias sociales*, Venezuela, Universidad de Zulia, núm. *27*, pp.18-29.

García Canclini, Néstor. (1993). *El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica, En* El consumo cultural en México, México, Pensar la Cultura, pp. 15-42.

Galán López, Felipe Javier. (2018). A 50 años de 1968: teoría crítica y contracultura en México. SAPIENTIAE, Angola, Universidade Óscar Ribas, núm. 4, pp.79-95.

Granados Sevilla, Alan Eduardo, & Hernández Prado, José. (Eds.). (2019). *Música, sociedad y cultura: rutas para el análisis socioantropológico de la música*, Azcapotzalco, México, Universidad Autónoma Metropolitana,

Greaves, Cecilia. (2010). *Conclusiones*. En La vida cotidiana en México, México, El Colegio de México. pp. 275-279.

Hernández, Dan. (2018). El High-NRG en México: la historia de una ciudad, su música y su gente. Recuperado el 18 de noviembre del 2022 de http://www.reversos.mx/el-high-nrg-en-mexico-la-historia-de-una-ciudad-su-musica-y-su-gente/

Hobsbawm, Eric. (2013). *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX. Barcelona: Planeta*, p.306.

Hormigos Ruiz, Jaime. (2010). La creación de identidades culturales a través del sonido: distribución musical en la sociedad de

consumo. *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, Huelva, España, Grupo Comunicar, núm. 34, pp.91-98.

Luna Soto, Alfonso, & Calderón Servín, Dora Esther. (2020). Culturas urbanas en la CDMX Reggetoneros y Hi-NRG; indumentaria e identidad. *Ibero, México, Universidad Iberoamericana,* México, *núm. 6, pp. 12-14.*

Mercado Villalobos, Alejandro. (2019). La música en México: reflexiones sobre su historia particular. *Música, Cultura y Pensamiento, 8*(8), 5-24. Disponible en: https://conservatoriodeltolima.edu.co/wp-content/uploads/2021/04/B-La-musica-en-Mexico.pdf

Monsiváis, Carlos. (1989). Para un cuadro de costumbres. De cultura y vida cotidiana en los ochentas. *Cuadernos políticos*, México, núm. 57, pp. 84-100.

Moreno Fernández, Silvia. (2005). Nueva era y contracultura. *Casa del Tiempo,* México, Editorial Era, *núm. 78*, pp. 51-62.

ONG solican. (2021). *Cultura de masas en la posguerra.* Recuperado el 10 de agosto del 2022 de http://ong-solican.es/letras/cultura-masas.htm

Radio Formula. (2013). *La Radio en México: Historia*. México: Radio FM. Recuperado el 28 de abril del 2023 de https://radiofmmx.blogspot.com/2013/09/xerfr-fm.html?fbclid=IwAR2w0jqizB1C7Rts1ucwNGqWWJeXgjrIxfbpxq0nlcW46QoXOte0XfeK6gk

Ramírez Paredes, Juan Rogelio. (2009). *De colores la música: lo que bien se baila... jamás se olvida: identidades sociomusicales en la ciudad de México: el caso de la música high energy. México,* Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado de Estudios Latinoamericanos.

Ramírez Paredes, Juan Rogelio. (2013). Retórica visual en la publicidad gráfica mexicana de High Energy, *Metapolítica. México, ICGDE, núm. 82,* pp. 82-90.

Ramírez Paredes, Juan Rogelio. (2019). Los espacios sociomusicales de las músicas *discotheque* y high energy en ciudad satélite. En Granados, A. y Hernández, J. (coords), *Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socio antropológico de la música,* Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 277-319.

Rapetti, Sergio. (2006). Economía y Comunicación. Uruguay, UDELAR.

Redacción digital del Heraldo de México. (9 de mayo de 2020). *High Energy: la música que enloqueció a los jóvenes de los 80's*. Recuperado el 26 de mayo del 2023 de https://heraldodemexico.com.mx/tendencias/2020/5/9/high-energy-la-musica-que-enloquecio-los-jovenes-de-los-80s-174674.html

Rubiano Mesa, Yurian Lida, y Saldarriaga Vélez, Jaime Alberto. (2011). Jóvenes y VIH/SIDA: enfoques y perspectivas en investigación, *Index de Enfermería,* Bogotá, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, núm, 20, pp. 76-80.

Santana, Analola. (2010). *Teatro y cultura de masas.* México: Descenología.

Sainz González, María Itzel. (2020). Reseña: Racrufi: arte de alta energía. *Cuestión de Diseño*, Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 8, pp. 61-64.

Torres Osuna, Cristian Daniel, (2020). La producción musical como proceso sociocultural y económico de los rockeros independientes mexicanos. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, México, Universidad de Colima, núm. *26*.

Woodside, Julian. (2018). *La industria musical en México: panorama crítico y coordenadas de análisis,* México, *Boletín música*, pp. 48-49.

SOBRE LA AUTORA

Diana Flores Alanis

Egresada de la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, Facebook: Diana Flores Alanis. Pasante de la Lic. en Historia, UAEMex, articulo *Bailando en el video: la música High Energy como manifestación cultural en México (1980-1990)* que para obtener el título de licenciada en Historia. Competente en temas relacionados con la Historia Social de la Música Contemporánea e Historia del Arte; ha asistido a cursos sobre Historia y Filosofía de la Música e impartido un seminario sobre Música Contemporánea.