



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN HISTORIA

**ARTÍCULO ESPECIALIZADO PARA PUBLICAR EN REVISTA
INDEXADA**

**Bailando en el video: origen, auge y desarrollo de la música High
Energy como manifestación cultural urbana en la Ciudad de México,
1980**

Que para obtener el título de:
Licenciada en Historia

Presenta:
Diana Flores Alanis

Asesor(a):
Dr. Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

Toluca, Estado de México, 2025

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, 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, Mexico City.

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 transmisor 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 NGR¹, 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?

Hacia finales de los años setenta, el productor, compositor, DJ y cantante italiano Giorgio Moroder² compuso el tema *I Feel Love* y el cual fue interpretado por Donna Summer, 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

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, Ortisei, Italia 1940, comenzó su trayectoria artística durante los años sesenta, participando en diversos proyectos musicales antes de consolidarse como pionero de la música electrónica. 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", y "I Feel Love".

Además, 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".

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.

Según Dan Hernández (2018), el concepto de High Energy --que traducido como "Alta Energía"-- se consolidó tras la declaración de Donna Summer sobre su tema *Feel Love*, que se volvió emblemático dentro del género disco³.

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 distinto⁴.

La principal característica que distingue al nrg reside en sus complejos contrapuntos rítmicos, los cuales se entrelazan y armonizan con la melodía, dotando a la pieza de una mayor riqueza sonora. Este género es considerado uno de los pioneros en emplear exclusivamente sonidos e instrumentación completamente digital y electrónica; por lo tanto, su estructura fundamental se basa en la combinación de ritmo y melodía ejecutados por medios electrónicos (Ramírez Paredes, 2009, p.133).

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.

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

Junto con el *funk*, el *pop*, el *dance* y el *synthpop*, la música disco fue una influencia dominante en la creación del *NRG*. La música disco—particularmente el *space disco*, disco pop y euro disco—tuvo un impacto mayor debido a que muchos de sus creadores evolucionaron hacia el *nrg*, llevando consigo elementos esenciales. Estos elementos se mantuvieron vigentes, como el enfoque en el baile y la asociación con un imaginario social caracterizado por el glamour, la alta tecnología y las fantasías espaciales (Ramírez Paredes, 2013, p. 82).

EN EL MUNDO

Alemania y Reino Unido

Desde el punto de vista geográfico, el *High* tiene sus orígenes a finales de los años setenta



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

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*⁵. 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 Berlín⁶.

⁵ El *italo disco* es un término que agrupa a distintos subgéneros de la década de 1980, como el pop y la música dance, que florecieron principalmente en Italia antes de extenderse a otras regiones del continente europeo.

⁶ La *Escuela de Berlín* se designa a un conjunto de pioneros de la electrónica vinculados a la capital alemana, Berlín. Entre los principales exponentes que definieron este movimiento se incluyen figuras y

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 dispositivo⁷— 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 musicales⁸.



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 discos *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. 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 logró el primer lugar en las listas y llegó a vender 250.000 copias⁹.

agrupaciones como Klaus Schulze, Tangerine Dream, Ash Ra Tempel, y Jean Michel Jarre, además de Pink Floyd en etapas concretas de su carrera.

⁷ Hans Baumann (2022), *Aprende qué es un sampler y comienza a crear música única y atractiva*, Recuperado el 25 de febrero del 2022 de <https://www.crehana.com/>

⁸ Juan Carlos Balleas (Productor). (2 de mayo de 2022). *Klaus Schulze: el maestro berlinés de la música electrónica*.

⁹ 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.

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. La aparición constante del *Hi-NRG* en la lista semanal fue clave para que el género alcanzara una popularidad masiva (mainstream). Gracias a esto, se lograron colocar múltiples sencillos exitosos en las principales clasificaciones de música pop y dance tanto en el Reino Unido como en EE. UU (Benítez, 2016).

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. 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 *Kraftwerk*, entre otros artistas y productores que preponderaron en el ámbito musical electrónico de los años setenta.

Según el análisis del periódico El Heraldo de México (2020), la popularización del *Hi-NRG* tuvo focos importantes en Estados Unidos, con figuras como el DJ y productor *Patrick Cowley* en San Francisco, y *Bobby Orlando* en Nueva York. A diferencia de Norteamérica, en el Reino Unido, muchas de las canciones de *NRG* no se limitaron inicialmente a nichos específicos, sino que ascendieron rápidamente a las listas de pop y sencillos. El artículo también menciona a artistas clave de los ochenta como *Amanda Lear*, *The Weather Girls*, *Divine*, *France Joli* y *Sylvester James*. En Canadá, el género también desarrolló una variante propia que tuvo una gran aceptación, particularmente en la ciudad de Montreal. Los principales exponentes de esta corriente canadiense fueron agrupaciones como *Lime* y *Trans-X*.

México

En México, y como se describe en el documental *Discolocos* dirigido por David Davila H, se le atribuye la introducción de este género al país principalmente a Moisés Katz, propietario de la tienda El Sonido Discotheque (ubicada en el centro de la Ciudad de México y activa entre 1979 y 2000).

Inicialmente, la tienda comercializaba vinilos de música *disco*; sin embargo, al incorporar el *Hi-NRG* a sus catálogos, este rápidamente se convirtió en un producto de gran éxito. De esta manera, Katz se consolidó como una figura clave en la difusión del género *High* en México, pues

fue el encargado de importar la música directamente desde Estados Unidos y Europa (Hernández, 2018).



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

Por otro lado, la expansión del *nrg* en México se debió al fenómeno de los Luz y Sonido (LS)¹⁰, también conocidos como discotecas móviles. Estos sistemas de audio e iluminación eran sumamente versátiles, lo que les permitía adaptarse a distintos espacios y, por ende, agrupar a audiencias masivas y diversas. De acuerdo con Hernández (2018) a principios de la década de 1980, surgieron LS emblemáticos de la capital, tales como Polymarchs de Apolinar Silva de la Barrera, Patrick Miller de Roberto Devesa, Sound Set de la familia Vázquez y Menegry de los hermanos Manzano ¹¹.

La publicidad fue esencial para este movimiento, utilizando la difusión de eventos como un soporte para dar a conocer el trabajo de artistas como Jaime Ruelas y Raúl Cruz Figueroa. Estos creadores diseñaban panfletos y flyers con imágenes de robots, naves y temáticas futuristas que se distribuían masivamente. De esta manera, los sistemas de sonido móviles, apoyados por esta publicidad, ofrecieron una opción de entretenimiento a las clases populares, superando el carácter excluyente que solían tener las discotecas tradicionales (Hernández, 2018).

¹⁰ La principal virtud de estos LS era su capacidad para transformar cualquier lugar—ya fuera una bodega o un salón—en una especie de "nave espacial" de luz y sonido (Ramírez Paredes, 2018, p. 286).

¹¹ Hernández, Op. cit.

UN ESPLENDOR DE ALTA ENERGÍA

Ciudad de México en los ochenta

En el decenio posterior a la música disco, 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 ella¹². 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.

Durante la década, la sexualidad en México 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. En ese contexto, la educación sexual enfrentó oposición por parte de sectores conservadores, aunque también surgieron iniciativas que buscaban atender problemáticas como el embarazo en adolescentes y la propagación de 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 (Greaves, 2010).

Para la comunidad LGBTQ¹³, 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

¹² Cecilia Greaves (2010). *Conclusiones*. En *La vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México. p. 275.

¹³ La comunidad LGBTQ+ es un término inclusivo que engloba a personas con orientaciones sexuales e identidades de género diversas; lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, queer, etc.

y esfuerzos progresistas en un contexto de crisis económica y cambios políticos profundos¹ (Rubiano Mesa y Saldarriaga Vélez, 2011).¹⁴

La contracultura

En 1980, 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 cómodas¹⁵. En el ámbito musical, fue un movimiento multifacético 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 crear emociones colectivas, suspendiendo 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 lazo social que se creó en el contenido de las canciones y con el que se identificaron varios sectores de la población¹⁶.

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

¹⁴ En esta década se hizo notar la aparición de un problema social y de salud pública: la llamada epidemia del VIH/SIDA. Se difundió la noción de que el VIH se transmitía principalmente entre personas con identidades homosexuales, asociando la enfermedad con comportamientos sexuales catalogados como inapropiados. 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.

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.

grandes como Monterrey, Guadalajara y la capital 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*

Carles Feixa (2004) considera que las culturas juveniles pueden definirse como la



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

expresión colectiva de las vivencias sociales de los jóvenes. Esta expresión se materializa en la creación de estilos de vida únicos, concentrados principalmente en los momentos de ocio o en aquellos ámbitos fuera de las estructuras institucionales. El autor subraya que, en cualquier contexto social, la juventud es el actor que percibe con mayor intensidad los efectos de las transformaciones culturales y sociales. Dado

que la identidad comienza a forjarse de manera más autónoma durante esta etapa, los jóvenes se convierten en el foco primordial para entender los cambios en los procesos de identidad dentro de los nuevos escenarios sociales (p. 45).

Por su parte, a las tribus urbanas podemos entenderlas como aquellas agrupaciones de jóvenes y adolescentes que pueden ser denominadas "pandillas" o "bandas". Estas se distinguen por su vestimenta similar y llamativa, además de adherirse a ciertos hábitos (Feixa, 2012, p. 45). 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.

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*¹⁷ que les permitió representarse y distinguirse ante la sociedad. Ahora bien, y analizando el término, a ciencia cierta no se

¹⁷ 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.

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.

Los participantes del movimiento High Energy o “discolocos”¹⁸ se identificaban con un entorno barrial. Aunque en gran parte de los casos provenían de condiciones económicas desfavorables, encontraban en la pertenencia a esta cultura urbana un mecanismo para integrarse socialmente (Luna y Calderón, 2020, pp.12-13). Es innegable que el movimiento *nrg* se integró dentro de la dinámica de las culturas urbanas.



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

Foto: Paty Sánchez

Para los jóvenes participantes, la noción de pertenencia era fundamental, pues les permitía hacer frente a la marginación que experimentaban al habitar en un entorno urbano sumamente hostil. A pesar de esta necesidad de integración. Así mismo, el movimiento no tenía vínculo con una clase social o estrato de vida específico; cualquier persona podía ser miembro, siempre y cuando compartiera la pasión por el baile y la música de alta energía ¹⁹.

En palabras de Luna y Calderón (2020) el baile asociado a este género musical poseía características notables que se manifestaban en dos vertientes: en primer lugar, la intensidad de los movimientos, que funcionaba como una catarsis física donde la música se expresaba plenamente a través del cuerpo. En segundo lugar, se destacaba la naturaleza teatral de la danza, la cual incluía saltos y piruetas, así como una clara exploración de la

¹⁸ “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.

¹⁹ 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.*

feminidad²⁰. Esta forma de bailar significó un desafío directo a los modelos culturales predominantes de la sociedad mexicana. A los hombres, les brindó un espacio seguro para explorar su lado femenino, contrarrestando la presión social por una masculinidad rígida. Para las mujeres, en cambio, representó la oportunidad de bailar de forma enérgica e intensa sin preocuparse por ser objeto de juicios o utilitarismos sociales (p.13).



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

Si bien los seguidores del *High Energy* no contaban con un código de vestimenta formal, su indumentaria reflejaba las tendencias de la época. Eran esenciales los elementos metálicos, como el estoperol y las lentejuelas, que se incorporaban en la ropa, el maquillaje y los accesorios. Las prendas clave incluían el satín, pantalones estilo Aladino o bombachos, y botines bajos, dominando los colores metálicos y neón. En cuanto al arreglo personal, el uso de maquillaje y los peinados con volumen (gran copete) eran primordiales, destacando el delineador de ojos utilizado tanto por hombres como por mujeres (Luna y Calderón,

2020, p.12).

Producción, difusión y consumo

El negocio musical forma parte de la industria cultural y abarca la producción, distribución y consumo de diversos bienes vinculados con la creación artística. Su finalidad principal es responder a las necesidades de entretenimiento, expresión espiritual y desarrollo cultural. En este proceso intervienen compositores, intérpretes y productores, bajo marcos regulatorios definidos por las políticas culturales. Como señala Rapetti (2006), el capital esencial de este sector es de naturaleza intangible, pues proviene del talento y la creatividad de los artistas²¹.

La industria musical se puede concebir como “**el conglomerado de nichos**”²², actividades comerciales y culturales relacionadas con la creación y consumo musical. Cada nicho es

²⁰ 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.

²¹ Sergio Rapetti (2006). *Economía y Comunicación*. Uruguay, UDELAR, p. 52.

²² Con nichos se hace referencia a los géneros musicales.

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.” (Woodside, 2018, p 48).

Cada nicho presenta rasgos y dinámicas propias, aunque todos comparten ciertos elementos en común: a) un conjunto de discursos y prácticas que los cohesionan en torno a imaginarios compartidos; b) la presencia de públicos y participantes que permiten la continuidad del capital cultural que los sostiene; y c) la participación de instituciones y agentes dedicados a la creación, producción, distribución, enseñanza, crítica y consumo de expresiones musicales. Asimismo, es importante señalar que los distintos sectores del entretenimiento y las prácticas sociales se entrecruzan en estos espacios, generando interacciones económicas, simbólicas y culturales particularmente complejas dentro del ámbito musical. (Woodside, 2018, p.49). En este sentido, y en palabras de Torres (2020), la industria de la música —considerada dentro del modelo editorial planteado por Patrice Flichy (1980)— puede entenderse como una actividad socioeconómica esencial para el entretenimiento, caracterizada por la producción masiva de bienes sonoros, el contacto con el público mediante diversos canales de distribución, la articulación con otras áreas culturales y su papel simbólico en la construcción de identidades colectivas y en los procesos de transformación social ²³.

Tomando en cuenta lo expuesto, puede afirmarse que la industria musical presenta una doble dimensión. En primer lugar, puede entenderse como un bien cultural, ya que constituye una manifestación simbólica y artística de los modos de vida y las formas de producción de las comunidades, adquiriendo valor dentro de los procesos de comunicación y reconocimiento social. En este sentido, las expresiones artísticas se transforman en bienes valorados también por su función económica dentro del mercado. En segundo lugar, la industria musical puede considerarse un bien de consumo, pues su disfrute implica un intercambio simbólico entre el artista y el público, mediado por

²³ 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.

distintos soportes que hacen posible su escucha, lectura o difusión, los cuales conllevan un costo material. Así, este sector ha demostrado un notable impacto en la economía de diversos países, ya que la producción cultural se ha ido adaptando a las nuevas dinámicas del mercado mediante la industrialización, la diversificación de formatos, la incorporación de tecnologías emergentes, nuevos contenidos y modelos de creación, distribución y negocio. 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.

Woodside (2018) también explica que la industria musical mexicana, entendida como el conjunto de sectores del entretenimiento relacionados con la música, constituye una de las más consolidadas y con mayor influencia dentro del ámbito latinoamericano. Asimismo, el autor plantea que cada género y escena musical, al igual que la industria en su conjunto, puede considerarse un campo cultural, en el que intervienen hábitos, capital cultural, jerarquías y relaciones de poder entre los diferentes actores que lo conforman. Su desarrollo histórico está marcado por tensiones entre generaciones y por transformaciones que modifican los centros y periferias del campo. Además, los distintos participantes del sector —como artistas, medios de comunicación, promotores, espacios y organismos— mantienen una interdependencia creativa constante, ya que sus funciones y vínculos pueden activarse en distintos momentos según intereses o circunstancias específicas, conformando una red dinámica similar a un sistema “sináptico” dentro de una estructura “neuronal” de creación.

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. Aunque distintos profesionales colaboran en la ejecución de las diversas etapas requeridas para la conclusión exitosa del producto, la figura más relevante en todo este proceso es la del 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 persona²⁴.

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 vous* canciones del grupo *The Flirts*. Así mismo, Cowley impulsó la carrera de artistas y grupos como Paul Parker, Sylvester y Loverd. Por otro lado, Wirrick contribuyó con temas como "Backstreet romance" (con Loverde) y "Time Bomb" de Jeanie Tracey. Wirrick también produjo material para Sylvester, incluyendo el éxito disco "You make me feel", y otro tema importante en la etapa *High Energy*. Sin duda, estos tres personajes permitieron la creación de un sin fin de cantantes y grupos musicales dentro de su país y en otros territorios.



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

²⁴ Ramírez, Op. cit., 2009, pp. 145-147.



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. En ese momento, Barrera ocupaba el puesto de *Disco Jockey* oficial y director de Polymarchs, uno de los sistemas de sonido más famosos de México. En colaboración con Raposo, llegó a un acuerdo con la firma discográfica MUSART para crear un conjunto musical integrado únicamente por mujeres. Luego de las audiciones, el

grupo quedó conformado por: Adriana Camacho, Rocío Sobrado, Claudia Given y Susana. El lanzamiento de su primera canción, "Duri Duri (Baila Baila)", resultó ser un éxito sorpresivo, motivando la grabación inmediata del primer álbum de la banda, que llevó por nombre "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. Dado que la realización de conciertos aún no se popularizaba, los eventos de Luz y Sonido fungían como el formato más similar a un espectáculo masivo. 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 llamaban discomóvil. En aquel tiempo no había tanta tecnología entonces cada sonido tenía que inventar sus propias luces y hacer sus bafles” (Hernández, 2018)

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 eventos²⁵. 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 al finalizar los eventos y anunciar los próximos. 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 y Antonio Ramírez²⁶.

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 convirtieron en referencias culturales que influyeron en la ideología y comportamiento de la sociedad²⁷.

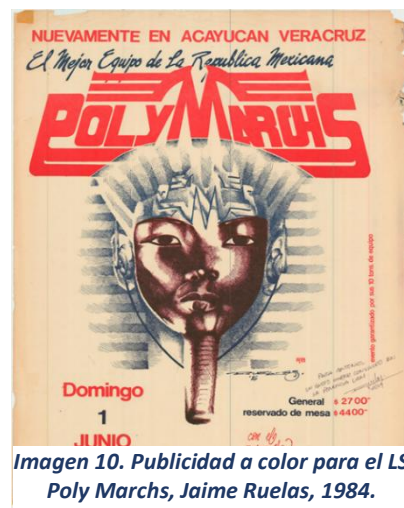


Imagen 10. Publicidad a color para el LS Poly Marchs, Jaime Ruelas, 1984.

De esta manera, un videoclip puede entenderse como una pequeña producción audiovisual creada principalmente para mostrarse en video, sobre todo en televisión, y que busca acompañar una canción con imágenes que la representen visualmente. En un principio, este tipo de materiales se utilizaban como herramientas de promoción para aumentar las ventas de discos o grabaciones musicales. Si bien existen antecedentes más antiguos, el formato alcanzó gran popularidad en la década de los ochenta, cuando el canal de televisión por cable MTV (Music Television) basó su contenido en este tipo de

²⁵ 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).

²⁶ 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.

²⁷ 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.

producciones. Su primera emisión tuvo lugar el 1 de agosto de 1981 con el video *Video Killed the Radio Star*, del grupo británico *The Buggles*, bajo la dirección de Russell Mulcahy.

Arévalo menciona que destacaron por sus colores llamativos y efectos electrónicos. Aunque muchos videoclips se produjeron en escenarios modestos y con recursos limitados, lograron destacar por su gran dosis de creatividad y originalidad 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. Durante la década, el contexto mexicano reflejaba una marcada división social entre los sectores privilegiados y los menos favorecidos. Asistir a una discoteca era un lujo inaccesible para gran parte de la población de las zonas populares. Sin embargo, estos sectores también buscaban formas de entretenimiento y querían formar parte de esa modernidad tecnológica y glamorosa. En este panorama surgieron las ya mencionadas discotecas móviles, que ofrecieron una alternativa asequible para los jóvenes apasionados por el *nrg*. Este fenómeno promovió la inclusión, convirtiéndose en un elemento clave que permitió su arraigo en México, al brindar a las clases populares una nueva identidad musical y una opción frente a las propuestas dominantes de la época.

Hacia mediados de la década, el *nrg* se consolidó como el género más representativo del país y se transformó en un movimiento socio-musical que, aunque no poseía una postura política explícita como el punk, transmitía de manera implícita un mensaje de inclusión



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

y de crítica social, especialmente hacia los grupos marginados y la comunidad LGBT (Hernández, 2018).

Otra forma en la que la música de alta energía ganó popularidad en el país fue mediante a la cobertura 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 distinguía por una mezcla diversa de géneros que coexistían de manera armónica, creando una identidad sonora particular. Aunque mantenía una estructura planeada para garantizar variedad, la estación era lo suficientemente flexible para adaptarse a los gustos

del público y al ánimo juvenil de la época. En sus emisiones podían escucharse géneros como *Italo Disco*, *High Energy* y *New Wave*, además de programas dedicados a los sonidos más destacados del momento²⁸.

Entre los años 1981 y 1982, el concepto “Disco” evolucionó hacia nuevas formas como el *Electro-Pop* o *Techno-Pop*, caracterizadas por el uso del sintetizador, lo que dio origen al *ngr*. Posteriormente, la estación cambió su nombre a *Stereo Disco FM*, y en 1983 inició una nueva etapa bajo el nombre de *Cosmo Estéreo 103.3*. En ese entonces, Europa vivía una gran efervescencia por la música bailable, con UK e Italia como los principales productores de éxitos discotequeros, que impulsaron el surgimiento del *Italo Disco*, subgénero que junto al *Hi-NRG* se convirtió en la base de la programación de la emisora. Esto le permitió destacar por encima de competidoras como *Stereorey 102.5*, *Radio Hit 98*, *Sonomil 101* y *Stereo Cien*, que mantenían estilos similares, pero menos arriesgados²⁹.

Durante esta etapa, Romeo Herrera Hernández se convirtió en la voz más representativa de la estación. Él era quien conducía los programas, realizaba entrevistas y mantenía a la audiencia actualizada sobre las tendencias musicales del momento, contando con el

²⁸ 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=IwAR2w0jqizB1C7Rts1ucwNGqWWJeXgjrIxfbpqxq0nleW46QoXOte0XfeK6gk>

²⁹ 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, Top system, Banana, King Kong, Enterprice entre otros más. YouTube: <https://youtu.be/fTxqfr39FFo>

respaldo de Moisés Katz, dueño de *El Sonido Discotheque* y reconocido importador de discos de vinilo. Hacia mediados de los años ochenta, *Cosmo Estéreo* comenzó a competir directamente con emisoras como *Rock 101* y *WFM*, para 1989 la estación de radio logró un periodo de gran éxito gracias a los especiales llamados “Punto de Energía”. En estos programas se presentaban los lanzamientos más recientes del género y mezclas de una hora que se transmitían de forma regular, especialmente durante los fines de semana. En ellos participaban los principales exponentes de la escena de sonido urbano como *Rhamses*, *Soundset*, *King Kong*, *Polymarchs* y *Patrick Miller*. Hacia 1989, la estación modificó su formato para transformarse en *Kosmo 103*, con una programación centrada en música pop y rock en inglés bajo la dirección de Jorge Alberto Aguilera. Aun con estos cambios, *Alfa 91.3* continuó posicionándose como la emisora más escuchada entre los seguidores del *electronic dance* (Radio Fórmula, 2013).

Para comprender los procesos culturales de la juventud (desde una perspectiva sociocultural) es esencial observar las prácticas sociales relacionadas con el consumo musical. La música, como bien cultural cargado de valor simbólico, actúa no solo como entretenimiento, sino también como un medio de distinción y expresión social. Escuchar, interpretar o producir música forma parte de una experiencia compartida, más que de una actividad individual. A través del consumo cultural, los jóvenes generan lazos de pertenencia, desarrollan códigos comunes, comportamientos e incluso formas de comunicación propias. Así, la música se convierte en un espacio de encuentro y construcción identitaria, donde el consumo cultural funciona como vehículo de expresión, aprendizaje e integración social.

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.

BIBLIOGRAFÍA:

- 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? \(crehana.com\)](https://www.crehana.com/)
- Bennett, Andy. (2000). *Popular music and youth culture: Music, identity and place*. Great Britain, Macmillan 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=IwAR2w0jqizB1C7Rts1ucwNGqWWJeXgjrIxfbpqxq0nlcW46QoXOte0XfeK6gk](https://www.facebook.com/1wAR2w0jqizB1C7Rts1ucwNGqWWJeXgjrIxfbpqxq0nlcW46QoXOte0XfeK6gk)

- 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 Herald 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.