

# NOCHE DE LUZ, SONIDO Y AROMA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

*Juan Rogelio Ramírez Paredes*

*A Juanito, en reconocimiento a  
tu lucha por ser nosotros.  
A mi papá, por muchas cosas.*

## Introducción

La noche es un tiempo que transforma al espacio. Siempre lo ha hecho; sin embargo, es a partir de la Revolución industrial, es decir, a partir del advenimiento del capitalismo moderno, cuando los usos de la noche fueron ampliados, particularmente a partir del siglo XIX. La iluminación de la noche y la medición del tiempo tuvieron la intención de colocar la vida de las personas al servicio del capital, pero también permitieron a los hombres usar la nocturnidad para extender sus actividades diurnas o para desarrollar nuevas. Esta situación no fue ajena a la Ciudad de México (CdMx), cuyo proceso histórico de iluminación modificó por completo la vida de la misma.

La modernidad no sólo le arrebató parte de la oscuridad a la noche y al ser humano sus ciclos cósmicos, también instituyó una esfera pública separada de una privada. La constitución del espacio social público se logró a partir de la consagración institucional de sitios: plazas, jardines, edificios, calles, monumentos. Todos se convirtieron en testigos arquitectónicos y garantes simbólicos de una sociedad ciudadanizada y urbanizada. Los lugares ciudadanos surgieron diurnos, por la naturaleza propia del ser humano, que asignó horarios de día a los trámites burocráticos; a servicios públicos, como el transporte; a los informes de gobierno y a las reuniones políticas.

La nocturnidad en las ciudades modernas ha cambiado el uso del espacio público y permitido la emergencia de actores diferentes de los diurnos. Son

los usuarios de la noche. Durante este tiempo, se realizan actividades que, aunque a veces pueden ser las mismas que en el día, permiten variaciones en su desarrollo. En los espacios públicos urbanos durante la noche se delinque, se vende, se pasea, se tienen relaciones íntimas, se baila, se oye música, se practica deporte, se juega, se come, se disfruta de las mascotas, se aplica la ley, se mira al cielo, se bebe, se divierten las personas, se trabaja y hasta se duerme.

El presente ensayo se inscribe en la modalidad de los estudios sociológicos concernientes a los usuarios de la noche urbana. Analiza a los equipos móviles de audio e iluminación que tocan ciertos tipos de música, denominados como luz y sonido (LS). Particularmente, habla de los LS de músicas *high energy* (NRG) y tropicales, así como de sus audiencias.

A partir de la categoría de espacios sociomusicales identitarios, este trabajo intenta explicar el papel de la noche y su configuración simbólica en la acción social y las prácticas colectivas que han generado los asiduos a los LS en la CdMx. Una de estas prácticas configura tales espacios, en la medida en que, de un ámbito cualquiera (incluida la calle), se construye una pista de baile usando únicamente la luz y el sonido. Se trata de una práctica de resignificación urbana. Es un proceso de apropiación musical porque se fijan normas y métodos de emplazamiento a partir de un contexto local que se imbrica con una mundialización de la cultura y deviene, así, en síntesis histórica.

Este texto se divide en tres partes: en la primera se abordan las categorías de identidad sociomusical y de espacio sociomusical. También se tipifican los espacios sociomusicales como identitarios y no identitarios. Es decir, hay sitios donde se presentan o no ciertas subjetividades colectivas con una identidad sociomusical. Este paso es necesario porque los LS se han desarrollado, fundamentalmente, a partir de ciertas identidades sociomusicales, por lo tanto, es necesario comprender la relación teórica que se establece entre espacios e identidades, de otro modo, el papel social de los LS no nos resultaría comprensible.

En la segunda parte se profundiza en el proceso de formación de los espacios sociomusicales identitarios. ¿Qué condiciones propician su aparición? Dar respuesta a esta pregunta también significa responder por qué surgen identidades sociomusicales. De tal modo, se pretendió otorgar una contestación general al respecto. Para ello, se realizó una breve reconstrucción histórica de los LS en la CdMx. Esto nos permite entender cuál ha sido su importancia en la configuración de ciertos espacios sociomusicales urbanos,

reconocerlos como usuarios privilegiados de la noche capitalina, saber desde cuándo y por qué.

La tercera parte responde directamente al modo en el que se usa la noche por los LS a partir de tres ejes de análisis: el sonido, la luz y las prácticas colectivas. Por lo tanto, se explica qué es lo que suena, lo que se ve y lo que se hace en las noches de LS en la CdMx. Esto, implícitamente, nos obliga a profundizar en las características de estos LS y sus seguidores como agentes urbanos y usuarios nocturnos.

### **Lo sociomusical desde una perspectiva teórica: espacios e identidades**

Un espacio sociomusical es un área en donde las interacciones sociales se definen exclusiva, o predominantemente, a partir de la música. Desde esta perspectiva, el salón de una boda o una fiesta de quince años no sería un espacio de esta naturaleza, en la medida en que la música, como la propia comida o los rituales sociales que allí se desarrollan, serían aspectos accesorios al de una reunión privada, cuyo objeto fundamental es una celebración simbólicamente representativa.<sup>1</sup>

Hay espacios sociomusicales que no mantienen ningún compromiso con un género de música específico, sino que su existencia se basa en el “buen público” que asiste a “divertirse” y que no le da gran importancia a la música que se escuche.<sup>2</sup> Tenemos, como ejemplo, a las discotecas mexicanas a partir de los años ochenta. Conforme pasó el tiempo, en la mayoría de estos espacios (hoy llamados “antros”) la versatilidad de la música fue cada vez mayor y la importancia de la bebida, en detrimento del baile, también. Esto se constata observando, particularmente a partir de los años noventa, a personas que “bailan” sin soltar su bebida. Esto no ocurría durante los años ochenta, y menos en los setenta, cuando surgieron las discotecas como espacio de escucha y danza de la música *discotheque* (disco). En este caso, los antros son es-

<sup>1</sup> Esto tendría que ver con la cuestión de los usos y funciones de la música, es decir, con el sentido social de escucha musical (Merriam, 2001).

<sup>2</sup> Retomo la expresión de Pierre Bourdieu, la cual remite a la credulidad ingenua de aquellos asistentes al teatro que tienden “a no aceptar las investigaciones formales y los efectos propiamente artísticos más que cuando pueden ser olvidados y no llegan a obstaculizar la percepción de la propia sustancia de la obra” (Bourdieu, 2002: 31). Me parece una analogía nada desdeñable.

pacios sociomusicales no identitarios; sin embargo, hay otro tipo de espacios sociomusicales que no cumplen con estas características.

Existen algunos que pueden recibir de manera frecuente, durante su actividad como tales, a simpatizantes que guardan una obligación unívoca y fuerte hacia un determinado género musical. Este vínculo puede trascender, vigorizando un grado de compromiso de las audiencias hacia su música y generando un tipo de identidad colectiva. El concepto de espacio sociomusical se encuentra, en este caso, adscrito a la categoría de identidad sociomusical; es decir, las interacciones sociales que se desarrollan dentro de un sitio así sólo adquieren legitimidad en virtud de que los asistentes se encuentran allí con la finalidad de ejercer un sentido de escucha musical, o sea, el cometido único y propio de cierto género de música. A su vez, dicho sentido de escucha —en conjunción con el contexto de recepción— ha podido definir características de las audiencias participantes. Estos rasgos se expresan en prácticas colectivas, las cuales han terminado constituyendo sujetos colectivos con identidades propias (Ramírez, 2009).

Por lo tanto, una identidad sociomusical es el conjunto de rasgos y prácticas que posee y desarrolla un sujeto colectivo, que existe en función de su preferencia por un género musical particular. Este gusto compartido siempre ocurre en un contexto local, es decir, implica una forma de apropiación específica, un modo por el que tal música es recibida y vivida. Las identidades sociomusicales se forman a partir de músicas no nativas. Las músicas oriundas son un accesorio de identidad regional. Las músicas migrantes son la materia prima de las identidades sociomusicales, en la medida en que éstas se definen a partir de una apropiación que resignifica, con las implicaciones que ello conlleva sobre la acción social.<sup>3</sup>

Los espacios sociomusicales, asociados a las identidades sociomusicales, terminan consagrándose dentro de su memoria histórica, jugando un papel simbólico y referencial. Muchas de las audiencias de los géneros musicales, normalmente las más numerosas, son conglomerados efímeros en función de una moda. En algunos otros casos, se trata de músicas que se han vuelto patrimonios generacionales. Por lo tanto, no podemos afirmar que todo género musical crea una identidad sociomusical. Constituir una subjetividad definida en estos términos implica tiempo y circunstancias específi-

<sup>3</sup> Por ejemplo, es el caso de la salsa (Hosokawa, 1997).

cas, que generen una apropiación resignificante y resistente a la vejez de los miembros de su generación fundacional. Como bien señaló en la presentación de un libro de mi autoría el sociólogo José Othón Quiroz Trejo: “Dices bien que las identidades sociomusicales no pudieron surgir antes de los años ochenta, pero no nos has dicho aún por qué. Y yo voy a decir ahora por qué. No pudieron surgir porque en la década de los sesenta, y aun a principios de los setenta, el lema de mi generación, de los jóvenes y de los jóvenes simpatizantes del rock era: si tiene más de treinta años, desconfía de él”.

Se constata la presencia de una identidad sociomusical cuando el emplazamiento de la música es constante por décadas y, además, la edad de los escuchas participantes o su procedencia de clase devienen heterogéneas.

Se contrasta el contenido de los conceptos de identidad sociomusical, espacio sociomusical y espectro sociomusical frente a otros, como el de “escena musical” (Straw, 1991; Shank, 1994) o “comunidad de gusto” (Lash, 1994). Considero que, a pesar de su cercanía, existen las diferencias suficientes como para seguir garantizando, en términos teóricos e históricos, una funcionalidad teórico-metodológica de los términos identidad, espacio y espectro sociomusical para el análisis. No es posible profundizar en esta discusión por ahora, pero los apartados posteriores ayudarán a corroborar su utilidad.<sup>4</sup> Cabe recordar que:

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

¿Qué pasa cuando un asiduo a espacios sociomusicales no identitarios entra a uno identitario?, ¿qué impresión se lleva un turista musical que “sólo viene a divertirse”, frente a un miembro de una colectividad que se asume como un “guardián del buen gusto”? Hay encuentros y desencuentros. Puede acontecer que el visitante esté pensando más en el alcohol o en las drogas, y que desconozca la música, el baile, los códigos de conducta o el atuendo, que

<sup>4</sup> Una discusión que confronta todos estos términos con los de identidad, espectro y espacio sociomusical se puede revisar en Ramírez (2012).

son prácticas que definen la identidad de la colectividad sociomusical. Cito otro ejemplo de mi propia experiencia:

En 2015 tuve ocasión de asistir a una tocada (del LS) Patrick Miller en su base de Mérida. Al salir de una rueda de baile, una persona de aproximadamente 24 años me preguntó dónde podía encontrar una “tacha”, es decir, un tipo de droga utilizada de modo frecuente en eventos de músicas electrónicas posNRG. El del NRG, particularmente por el tipo de baile de esta música, ha sido un ambiente desvinculado de las drogas. Incluso en sus años dorados, no era frecuente el consumo de alcohol o tabaco. La respuesta que le di a esa persona fue que no sabía, que allí era difícil que obtuviera lo que estaba buscando. Esto pareció sorprenderle muchísimo, pero lo que me objetó me impresionó a mí aún más, pues su réplica fue “¿Cómo que aquí no venden tachas?, y entonces, ¿cómo le hacen para bailar tan chido?”<sup>5</sup>

Así, se puede afirmar que la elaboración de la identidad de un sujeto (colectivo) a través del discurso sucede cuando éste da un significado simbólico al conjunto de prácticas que se establecen. “La mediación de estas prácticas y su significado transita por un código, descifrable en su sentido preciso sólo por la colectividad. Las prácticas, por lo tanto, son expresiones de argumentos visuales que se dirigen a la reconstrucción constante de la propia identidad”. En este sentido, se afirma que tales prácticas se desarrollan en lugares que pueden ser llamados, con propiedad, espacios sociomusicales identitarios.

## **Los espacios sociomusicales identitarios desde una perspectiva histórica: los LS de la CdMx**

Estos espacios, adscritos a un aspecto identitario, han sido muy variados en América Latina. Un marco socioeconómico desfavorecido, en conjunción congruente con una perspectiva festiva de la vida, han propiciado que di-

<sup>5</sup> Chido es un mexicanismo que denota algo como útil, agradable, bueno o hermoso. Por supuesto, también sobran turistas musicales con fines intelectuales. Así ocurrió cuando Carlos Monsiváis escribió sobre los tibiris y “sonideros”, es decir, las tocadas de músicas tropicales en tiempos recientes. Y de lo poco que dice al respecto, no comprendió que el baile no es un mero exhibicionismo o el porqué del volumen alto de las bocinas: “qué caso tuvo venir, me digo. Miro a mi alrededor y no entiendo” (Monsiváis, 2001: 119). Ejemplos como éste, pero sin tal honradez, sobran en el medio intelectual-académico y de los medios de comunicación en México.

chos espacios hayan sido de lo más diverso.<sup>6</sup> Coherente con este marco socioeconómico y cultural, no es casual que entre fines de los setenta y finales de los noventa en la CdMx se haya formado un espectro originario de identidades sociomusicales. El heavy metal, el NRG, el punk, el break dance, el dark y el rocanrol urbano fueron los géneros musicales que lo constituyeron, alcanzando un estatuto de identidad que sólo la vieja colectividad gustosa de algunas músicas tropicales quizá ya poseía. Cabe mencionar que el punk es un caso especial, en la medida en que no sólo constituye una colectividad que posee una identidad sociomusical. Por su filiación anarquista, sin duda que no sólo es esto, sino también un movimiento social.<sup>7</sup>

Con trayectorias históricas diversas, pero relacionándose entre sí con mayor o menor intensidad, mediante rivalidades, indiferencias o alianzas, estas músicas establecieron este abanico inicial. En buena medida, la rivalidad, indiferencia o alianza entre estas músicas ha dependido de su forma de emplazamiento. Por un lado, los géneros musicales que se escuchan a través de un grupo musical se han opuesto a los que requirieron la figura de un operador de tornamesas. El caso de la música dark o neogótica es especial. La evolución del dark, desde su condición inicial de subgénero dark metal del género heavy metal, no se acotó a una ejecución de banda musical, sino que fue pisando el terreno del operador de tornamesas en su vertiente electro-dark. Se trata de un género musical que posee ambas vertientes acústicas y ambas formas de emplazamiento. En su eje electrónico, su sentido de escucha musical sólo ha generado encuentros ocasionales con una música plena-

<sup>6</sup> Por un lado, está el libro clásico de Babcock *et al.* (1978), que sostiene y demuestra esta relación. Por el otro, la consideración de Rossana Reguillo (1998: 57) de que la percepción —realista o no— de un no futuro, particularmente entre los jóvenes de sectores populares, genera un déficit simbólico que se compensa enfatizando la importancia del presente, es decir, de la identidad.

<sup>7</sup> No pretendo abrir una discusión teórica sobre el carácter contracultural del punk y su estatuto de movimiento social. Me parece que desde las diferentes perspectivas teóricas que han abordado la discusión conceptual de qué es un movimiento social se encuentran elementos suficientes para que el punk, con sus diversas expresiones sociales planetarias, pueda ser incluido en esta categoría. Sólo por poner un ejemplo, cito a José Manuel Valenzuela (1998: 44), quien considera que el punk es un movimiento social juvenil con características de red simbólica. Su apreciación es adecuada, salvo por considerarlo como “juvenil”. De hecho, ya en 1998, el movimiento punk tenía suficiente tiempo como para no ser considerado bajo esta óptica. Marisa Revilla (1996: 1) define a un movimiento social como “el proceso de (re)constitución de una identidad colectiva, fuera del ámbito de la política institucional, por el cual se dota de sentido a la acción individual y colectiva”. En este mismo texto discute sobre las diferentes perspectivas teóricas al respecto. Otra apreciación sobre el estado de la cuestión, en términos teóricos, son el de Somuano (2007) y el de Diani (2015).

mente dancística, como el NRG, en funciones aisladas, totalmente inconstantes e inconsecuentes para la historia de ambos géneros. Algunos ejemplos de estos encuentros son el que hubo entre Trans-X (NRG) y Apoptygma Berzek (electrodark) en la Expo Reforma de 2009 en la CdMx, o la presencia de Trans-X en el Viva Glam (importante festival en el que predomina la música dark en sus dos vertientes) en 2011.<sup>8</sup> En el caso de las llamadas “músicas tropicales”, ha habido en México una confrontación histórica entre los músicos y los sonideros, por las quejas de los primeros sobre sus derechos de autor; sin embargo, conforme pasó el tiempo, ha cambiado eso. Ha sido ya frecuente, desde hace décadas, que alternen grupos con LS de estas músicas en salones de baile. Por otro lado, en estos mismos lugares nunca se alternó la música tropical con ninguna de las músicas del espectro aludido. En el caso de los LS de salsa y cumbia, tanto por su sentido de escucha dancístico, como por su carácter de LS, sí han tocado de modo más o menos frecuente, con LS de NRG en otros espacios.<sup>9</sup>

En el polo de las músicas que hicieron del operador de tornamesas o *disc jockey* (DJ) su forma de emplazamiento natural, y debido a un contexto de empobrecimiento económico, surgieron equipos de audio e iluminación móviles. Estos equipos se desarrollaron con particular fuerza en México, en comparación con el resto del subcontinente.<sup>10</sup>

Ocurrió que el acceso a sitios legalmente establecidos, con una infraestructura básica en un local adecuado, resultó más oneroso que a un equipo móvil. La música disco llegó, desde los años setenta, con un sello de distinción social elitista y el acceso a las discotecas no era barato. Ésta es la razón por la que surgirían LS de música disco. Tampoco el acceso a los salones de baile era módico en décadas anteriores, por eso surgieron sonidos de música tropical desde los años cuarenta.

En México, estos primeros equipos de audio móviles trabajaron en torno a géneros de música tropical (predominantemente rumba cubana y, posteriormente, cumbia) y se los conoció como “sonidos”. A fines de los setenta,

<sup>8</sup> Testimonio propio en ambos casos.

<sup>9</sup> Una pequeña, pero sustanciosa reflexión, la hace Carlos Monsiváis al señalar que los derechos sindicales (de los músicos) no pueden imponerse sobre las colectividades que buscan defender sus derechos culturales, resarciendo nichos de existencia (Manzanos, 1988).

<sup>10</sup> En el contexto de Afroiberamérica y el Caribe, Jamaica fue un pionero en el desarrollo de la tecnología de tornamesas, a través de los *sound systems*. Al respecto, véanse Trujillo (2001: 67) y Gilbert y Pearson (2003: 257).

aparecieron equipos de audio con iluminación (LS) que tocaban música disco. A principios de los ochenta, emergieron los LS NRG. Los sonidos tropicales, acicateados por esta competencia, adoptaron la iluminación y se convirtieron en LS.

### IMAGEN 1

PUBLICIDAD AMPLIADA DEL FESTIVAL DINASTÍA PEREA,  
EN HOMENAJE A PABLO PEREA, POR SUS 60 AÑOS COMO SONIDERO



FUENTE: s. a.

Cabe mencionar que, en el polo de emplazamiento musical opuesto, también han existido discretos LS de rocanrol. El más importante y pionero de ellos ha sido el Sonido Carita JC de Ciudad Nezahualcóyotl. Evidentemente, la música que pone es para bailar y, normalmente, es abridor de los grupos de rock. Hoy en día existen más LS de rocanrol urbano en la zona oriente. La mayoría de ellos no posee una iluminación importante. En este trabajo no ahondaremos más en ello por cuestiones de espacio.

Como se observa, una característica histórica de estos equipos fue la adherencia pronta y unívoca a un cierto género musical o a géneros musicales cercanos entre sí, por su sentido musical de escucha o por razones históricas. De tal modo, no se trató de equipos versátiles en términos musicales. Más bien, fomentaron audiencias que acudían particularmente por el gusto a un solo tipo de música. En todos los casos, se trataba de músicas cuyo cometido

principal era que sus escuchas danzaran, por lo tanto, los simpatizantes acudían, básicamente, a bailar.

Con el tiempo, fueron consolidando y desarrollando otros elementos identitarios sociomusicales: un sentido de pertenencia, un grado de compromiso, una percepción sobre otras subjetividades sociomusicales, una memoria histórica y algunas prácticas colectivas que desbordaban a la danza, como el arreglo propio de miembros de cada colectividad (último ejemplo que, por cierto, no se aplica a los seguidores de la música tropical).

Por otro lado, el propio baile fue tomando ciertas características específicas en todos los sentidos: en el preámbulo dancístico, en su forma de ser emplazado, en su modo de ejecución, en los criterios sociales para ser apreciado técnica y estéticamente, etc. El baile de estas músicas populares generó sus propios estilos, ambientes y críticos en la CdMx.

Inicialmente, los eventos realizados por los sonidos fueron conocidos como “bailes” o “tíbiris”. Una referencia al sentido lingüístico y origen de la palabra “tíbirí” está en el estudio pionero de García y Chantes (1988: 63, 74). También se nombraron como “tardeadas”, debido a que la mayoría de esos encuentros se realizaba por la tarde y concluía al iniciar la noche, aunque a veces podía prolongarse por algunas horas más.

A partir de los años ochenta, el término que hegemonizó la denominación de estos bailes callejeros fue el de “tocada” o “toquín”. Durante el primer lustro de esta década, los horarios de trabajo de los LS se fueron recorriendo hacia la nocturnidad, al mismo tiempo, se trató de tiempos de baile más prolongados. Los bailes sonideros ocuparon el tiempo de la noche y los espacios públicos con más fuerza. Si se analiza lo que realmente corresponde al ser histórico de las acciones sociales, se establece que irrumpieron sin permiso en la historia de la ciudad y se convirtieron en usuarios históricos privilegiados de la oscuridad natural. Por supuesto que ello no significa que desaparecieran los horarios vespertinos, pero sí que, de manera general, los horarios nocturnos se fueron imponiendo. Si aceptamos el testimonio que me otorgó en una conversación informal el difunto Pablo Perea, fundador del LS Arco Iris, estos eventos se remontan a la década de los cuarenta, en áreas socioeconómicas marginales. No he podido corroborar documental ni testimonialmente la veracidad de sus declaraciones. Tampoco es un asunto realmente relevante, más allá de la precisión histórica. En términos de consecuencias socioculturales, la fecha de inicio tiene una importancia relativa. Lo verda-

deramente destacable es la corroboración, una vez más, de que la festividad es una forma de resistencia sociocultural frente a formas de opresión política, o de una alta marginalidad socioeconómica. Esto es algo totalmente conocido por los estudiosos de la cultura (por ejemplo, Babcock *et al.*, 1978; Hieh, 1972; Beezley, 1989).

A principios de los ochenta, los LS de música disco se habían extinto, debido a la evolución de esta música, la cual derivó en el género musical del NRG. Por lo tanto, muchos LS de música disco se convirtieron en LS de música NRG, aunque otros desaparecieron. Al llegar los ochenta, en la escena sonidera se encontraban funcionando solamente los géneros de músicas tropicales y los de NRG.

Durante su historia, los bailes callejeros fueron tímidamente a la calle y los callejones. Posteriormente, el cierre de calles ocupando vehículos particulares comenzó a hacerse más frecuente. En los años setenta, ya era una cuestión notable; sin embargo, en la década siguiente, el cierre de calles o avenidas llegó a su clímax histórico.

Se ocupó la calle, pero se ampliaron los sitios públicos y no públicos en donde los LS fueron emplazados: patios de casas, talleres automotrices o de otros oficios, hornos de panadería, estacionamientos, plazas de toros, bodegas, terrenos baldíos, plazas públicas, camellones, mercados, explanadas urbanas, etc. Ningún lugar podía considerarse “a salvo” de estos embates audiovisuales en esa década. Aunque en los años posteriores los LS llegaron incluso al Zócalo de la CdMx, el apogeo del uso de los sitios públicos fue, indudablemente, ochentero. Cabe señalar que la ocupación de calles por los LS nunca ha pasado de la apropiación de alguna avenida con relativa importancia regional, siempre con la posibilidad de dejar rutas alternativas, a menos de que se trate de calles o pasos extremadamente locales. Empero, las autoridades han acosado a los LS y los han colocado, aparentemente, al borde de la extinción. Siempre los han hostigado, pero desde mediados de los noventa hasta hoy, las acciones gubernamentales en contra de aquéllos se han endurecido. Los LS se han refugiado en salones de fiestas e, incluso, de baile. Al final, se puede concluir que, mientras persistan las causas que originan a los LS, terminarán subsistiendo.

A veces, los LS no han cobrado por ingresar al baile. En otras ocasiones, dependiendo de los eventos, sus precios han superado los costos para ingresar a una discoteca o un antro de ciertas zonas de la ciudad. En lo general,

se ha tratado de precios que no han superado los que uno tendría que erogar en un sitio establecido. El uso de los espacios públicos obedeció al proceso de pauperización socioeconómico que provocó, en los años ochenta, el cambio del modelo de Estado en México. Los sonidos y los LS —salvo contadas excepciones— siempre fueron un producto social de carácter marginal.

En los años ochenta, el agudizamiento de la pobreza, en conjunción con la evolución tecnológica electrónica, propias de las industrias de la diversión y otros factores socioculturales, provocaron que el LS se “profesionalizara” y se convirtiera en una forma de emplazamiento musical masiva.

## IMAGEN 2

PROPAGANDA EN PÓSTER: SE OBSERVA LA IMPORTANCIA DEL TONELAJE DEL EQUIPO AUDIOVISUAL, ASÍ COMO SU CALIDAD



FUENTE: s. a., papel revolución (1994); propiedad de Lalo D'Birch.

Se trató y se trata, sin duda, de un modo de diversión, pero también de una forma de resistencia social, del ejercicio inalienable de derechos lúdicos y culturales, a precios populares.

## **La luz y sonido en la nueva configuración de la noche urbana**

¿De qué manera se vio utilizada la noche por estos LS? Podemos definir tres ejes de análisis fundamental para responder esta pregunta: el sonido, la luz y las prácticas colectivas. Los primeros sonidos fueron los de las llamadas “músicas tropicales”. Se ocupaban equipos de audio caseros para personas que no podían poseerlos y tocaban melodías que, por algún motivo, han sido llamadas “tropicales” en México y algunas otras latitudes de Afroiberioamérica y el Caribe, siendo músicas populares de raíces afrocaribeñas. Durante los años cuarenta y cincuenta, predominaron ritmos cubanos como la guaracha, el guaguancó y, particularmente, la rumba cubana, aunque también se tocaron porros y algunos otros géneros. Durante los años sesenta, la cumbia se impuso al lado de los ritmos cubanos y de la salsa. A partir de los años setenta, la cumbia y la salsa se convirtieron en los dos pilares fundamentales de los sonidos tropicales, aunque también se han tocado sones, porros, vallenatos, guaguancós, guarachas, charangas, rumbas, música jíbara y otros géneros latinoamericanos que fueron identificados como “tropicales”.<sup>11</sup>

En el caso de la cumbia, además de la colombiana, se han incorporado sus variaciones latinoamericanas más importantes (Venezuela, Perú, Ecuador, México), con excepción de la cumbia villera argentina. En el caso mexicano, se han desarrollado diferentes estilos a lo largo del tiempo y su territorio; sin embargo, los que se tocan en los LS han sido los que se aproximan a la denominada cumbia andina (Perú, Ecuador y Bolivia, por ejemplo) o que muestran un parecido con la cumbia hecha en Colombia.

Por su parte, la “salsa” es oriunda de Nueva York y se trata de una fusión de la rumba cubana con el jazz estadounidense y otros ritmos, como el son. El uso sistemático del término es usado como categoría comercial en los sesenta por Fania Records, una compañía discográfica importante de esta música (Negus, 2005: 234). La salsa no surge como un género musical, sino como variaciones estilísticas y añadidos instrumentales sobre ritmos cubanos. Al paso del tiempo, esas modificaciones terminaron consolidando a la salsa como género musical, a mi parecer. La música tropical usada por los

<sup>11</sup> Véanse reflexiones sobre del uso del término tropical para esta música en García y Chantes (1988: 63, 74) y Negus (2005).

sonideros mexicanos proviene, fundamentalmente, de Cuba, Colombia, Venezuela, Puerto Rico, Perú, Ecuador, Bolivia, Panamá y México.

Los sonideros tropicales fueron desarrollando peculiaridades específicas, una de las cuales fue la modificación del tiempo de las piezas musicales tocadas, particularmente, las cumbias. Usualmente, los tiempos musicales se lentificaron mediante diferentes recursos técnicos, lo que dio pie a que en América Latina se reconociera un estilo mexicano de “cumbia sonidera”. Antes de la aparición de la tecnología de tornamesa, que permite la disminución o aceleramiento del pulso de las piezas musicales mediante el *pitch*, algunos sonideros de la CdMx colocaban monedas u objetos sobre las agujas para lograr este cometido. En Monterrey ocurrió un fenómeno similar en tiempos más recientes, cuando surgieron simpatizantes de la cumbia colombiana con acordeón, conocidos como “regiocolombianos”. Grupos de ellos podían escuchar vallenatos y, sobre todo, cumbias, en grabadoras de baterías. Una vez que la batería se iba acabando, la velocidad de la pieza musical disminuía, por lo que se desarrolló también un gusto musical por estos géneros en tiempos lentos. En esa ciudad se las llamó “cumbias rebajadas”.

Una segunda modalidad fue la de enviar saludos o comentarios constantes durante la pieza musical, con el acento y vocabulario propio de los sectores populares de la CdMx, una característica auditiva inequívoca de estos equipos móviles. Dichos mensajes les permitieron alargar una pieza musical tanto como quisieran, pues, mientras se envían, ellos pueden reiniciar la ejecución musical en la parte de la pieza que prefieren. La gente se aglutina en torno al (animador) sonidero, con letreros o teléfonos móviles, para que él lea los mensajes y sus destinatarios.

Además, los LS tropicales anuncian próximos toquines y expresan su perfil de viva voz o mediante grabaciones de estudio con efectos acústicos. Es decir, cada LS se dotó de una personalidad propia. Esta definición de personalidad fue un producto de la influencia de los LS NRG sobre los tropicales. Cada LS utilizó un eslogan o lema para definirse a sí mismo. De tal modo, el LS Amistad Caracas es “El caballero de la salsa” o el Perla Antillana es “El número uno de Ciudad Neza”.

Los LS de música disco realizaron, mayoritariamente, tardeadas durante fines de los setenta. Por su parte, los LS de música NRG, quienes fueron los que verdaderamente incursionaron en la noche de la ciudad, más que sus antecesores de música disco, tocaron el género en sus diferentes estilos. La

música NRG surgió en San Francisco, con un estilo predominante, que se ha conocido en México como “comercial” o “clásico”, y que se desarrolló en diversas partes del mundo. Además de éste, han tocado eurobeat, italodisco y espacial (*space synth*). Algunas personas consideran que estas músicas no son NRG. Aunque ésta puede ser una discusión abierta, me parece que hay elementos acústicos, históricos y sociales que determinan que se pueden considerar subgéneros del NRG.

## IMAGEN 3

LS NRG DEL PATRICK MILLER (MÉRIDA 17, COLONIA ROMA NORTE)



FUENTE: fotografía de Rocío Bertolina, en Ibarra (2016).

## IMAGEN 4

RUEDA DE BAILE E ILUMINACIÓN DEL LS NRG  
DEL PATRICK MILLER (MÉRIDA 17, COLONIA ROMA NORTE)

FUENTE: fotografía de Khrystell Zavaleta, en Vernon (2013).

Estos LS no mandan saludos ni comentan durante la ejecución musical, pero sí anuncian próximos eventos y también han expresado su perfil de per-

sonalidad mediante grabaciones de estudio con efectos acústicos o de viva voz. Ellos son los pioneros en la creación de esos perfiles, para ello se valieron también de una retórica visual convincente, mediante dibujos publicitarios asociados a su personalidad y el imaginario social de glamur, fantasía y ciencia-ficción asociado a esta música. El LS Winners es “La fábrica de las ideas” o Valentino es “El fantástico”. En estas tocadás, también suele escucharse el “grito de guerra del NRG” entre los asistentes, una llamada vocal o con silbidos en dos tiempos cortos con respuesta inmediata de un tiempo medio.

El silencio de la noche se transforma y su negrura también. La oscuridad se vuelve escenario, trasfondo para el espectáculo de las escenografías luminosas y las luces audiorrítmicas y robóticas de colores, estroboscópicas y de rayos láser.

IMAGEN 5  
LS NRG DEL PATRICK MILLER  
EN EL PATRICK MILLER FEST 2015, PALACIO DE LOS DEPORTES



FUENTE: fotografía de Lulú Urdapilleta, en *Máspormás* (2015).

IMAGEN 6  
UNA DE LAS DOS NAVES LUMINOSAS DEL LS POLYMARCHS  
EN AUDICIÓN ESPECIAL DE MÚSICA NRG EN EL PEPSI CENTER (2014)



FUENTE: s. a.

El tipo, cantidad y acomodo del equipo de iluminación también ha contribuido a la construcción del perfil de los LS. Mientras más tonelaje audiovisual se anuncia y se presenta, se supone que tiene mayor importancia. Es uno de los elementos que definen, históricamente, su rango en este ambiente y por el que se ocupan niveles de volumen altos en los LS.

## IMAGEN 7

ESCENARIO Y PANTALLAS GIGANTES DEL LS NRG DEL PATRICK MILLER  
EN EL PATRICK MILLER FEST 2015, PALACIO DE LOS DEPORTES



FUENTE: s. a.

## IMAGEN 8

ILUMINACIÓN Y PANTALLAS DEL LS NRG DEL PATRICK MILLER,  
EN EL PATRICK MILLER FEST 2015, PALACIO DE LOS DEPORTES



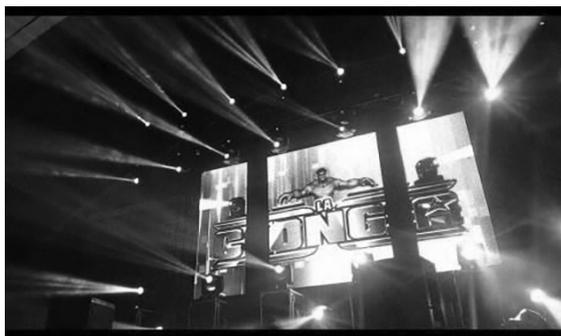
FUENTE: fotografía de Lulú Urdapilleta, en *Máspormás* (2015).

El uso de pantallas inició en el ámbito NRG y, conforme ha pasado el tiempo, su uso se ha ido sofisticando. Se constituye así, en términos espaciales, un vacío como lugar a partir de la luz y el sonido.

Si, inicialmente, los LS pertenecen en México a la gran tradición disco, los sonidos tropicales no sólo se transformaron y adoptaron la iluminación colorida de los LS disco, sino la sofisticada iluminación y el uso de pantallas de los LS NRG.

#### IMAGEN 9

ILUMINACIÓN Y PANTALLAS DEL LS TROPICAL LA CONGA,  
SAN JUAN ZITLALTEPEC, MUNICIPIO CONURBADO DE ZUMPANGO (2017)



FUENTE: s. a.

#### IMAGEN 10

HOMBRE BAILANDO CON DOS MUJERES, EN EL LS SENSACIÓN CANEY,  
POR EL 51° ANIVERSARIO DE CIUDAD NEZAHUALCÓYOTL (2014)



FUENTE: fotograma del video de Filmaciones Vargas (2014).

En estas noches de luz y sonido, se desarrolló la práctica del baile a partir de ruedas que permitían el acceso a los bailarines más habilidosos. La forma de apropiación de estas músicas fue definiendo estilos característicos de danza en la CdMx.

IMAGEN 11  
RUEDA DE BAILE EN EL LS NRG DEL PATRICK MILLER,  
MÉRIDA 17, COLONIA ROMA NORTE



FUENTE: fotografía de Khrystell Zavaleta, en Vernon (2013).

IMAGEN 12  
NOCHE PARA BAILAR EN EL LS NRG DEL PATRICK MILLER,  
EN EL PATRICK MILLER FEST 2015, PALACIO DE LOS DEPORTES.  
EL DANZARÍN DE LA IZQUIERDA MUESTRA UN ATUENDO TÍPICO DE NRG



FUENTE: fotografía de Lulú Urdapilleta, en *Máspormás* (2015).

De la hegemonía de la ocupación del tiempo de la noche por los LS ha dado cuenta la pequeña prensa asociada a este fenómeno. En su propio título, la revista *Noche caliente. Sonidos y mucho más...* daba testimonio de la musicalidad nocturna capitalina, atravesada por reflejos de luces y un baile de lucimiento.

### IMAGEN 13

NOCHE PARA BRILLAR EN EL LS NRG DEL PATRICK MILLER,  
EN EL PATRICK MILLER FEST 2015, PALACIO DE LOS DEPORTES.  
EN TIEMPOS RECIENTES, EN ACTOS MASIVOS DE NRG,  
ALGUNOS SEGUIDORES UTILIZAN LUMINOSIDAD EN SU VESTIMENTA



FUENTE: fotografía de Lulú Urdapilleta, en *Máspormás* (2015).

Los LS reconfiguraron el sentido y significado de lo nocturno para las audiencias, incorporándolos al imaginario colectivo como memoria histórica, periodo que consagra espacios sociomusicales pero, sobre todo, como el tiempo por excelencia en el que se realizan ellos mismos, se liberan mediante su baile, sobreviven a la vida, entran en éxtasis musical o, por lo menos, conviven con sus amigos o se divierten... al menos, una noche más.

## Conclusiones

En este breve análisis, se aprecia que las noches de los LS se han dado, básicamente, en los espacios sociomusicales identitarios. Desde esta perspectiva, la relación entre dichos sitios y la configuración de las subjetividades con

una identidad sociomusical es estrecha. La ocupación-uso-transformación de la noche implicó su apropiación como un elemento que ha tenido un papel destacado en la configuración de las identidades sociomusicales y la consagración de sus espacios.

Históricamente, los LS no estuvieron presentes en los espacios nocturnos de manera tan vehemente sino hasta los años ochenta del siglo xx. Se trató de un uso que, a la vez que ocupó el tiempo de la noche, fue apropiándose del espacio público o de sitios privados insospechados.

La noche urbana de la CdMx fue usada por los LS mediante la luz, el sonido y las prácticas colectivas que allí se desarrollaron, particularmente, el baile. La pobreza y la creatividad iluminaron, musicalizaron y encantaron la noche de modo único, mágico y sorprendente.

## Fuentes

ASHTON, T.

1996 *La revolución industrial*. Pref. de Pat Hudson. Trad. de Francisco Cuevas Cancino. 2ª ed. México: FCE.

BABCOCK, B., ed.

1978 *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

BEEZLEY, W.

1989 *Judas at the Jockey Club and Other Episodes of Porfirian Mexico*. Lincoln: University of Nebraska Press.

BOURDIEU, P.

2002 *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. de María del Carmen Ruiz de Elvira. México: Taurus.

CONTRERAS, A.

2014 “La noche y la Ciudad de México”, *Bitácora Arquitectura*, no. 28 (julio-noviembre): 45-51.

DIANI, M.

2015 “Revisando el concepto de movimiento social”, *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, no. 9: 1-16.

FILMACIONES VARGAS

2014 “Sonido Sensación Caney, aniversario 51 Cd. Neza, la cumbia buena”, en <<https://www.youtube.com/watch?v=cNCG64xLU2o>>, consultada en agosto de 2018.

GARCÍA, E. y H. CHANTES

1988 “El tíbiri: un elemento de identidad cultural urbana”. México: UAM-A, proyecto terminal de Licenciatura en Sociología.

GILBERT, J. y E. PEARSON

2003 *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona: Paidós.

HIEH, L.

1972 “Meaning and Mismeaning: Toward an Understanding of the Ritual Clown”, en A. Ortiz, ed., *New Perspectives on the Pueblos*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 96-163.

HOSOKAWA, S.

1997 “[La] ‘salsa no tiene frontera’: Orquesta de la Luz or the Globalization and Japanization of Afro-Caribbean Music”, en <<https://www.sibetrans.com/trans/index.html>>, consultada el 29 de abril de 2011.

IBARRA, J.

2016 “¿Cómo es ser empleado en los baños del Patrick Miller?”, *Revista Vice*, 15 de julio, en <<https://www.vice.com/es/article/4xmm9m/como-es-ser-empleado-de-los-banos-del-patrick-miller>>, consultada el 28 de mayo de 2018.

LASH, S.

1994 “La reflexividad y sus dobles: estructura, estética y comunidad”, en S. Lash, U. Beck y A. Giddens, *Modernización reflexiva (política, tradición y estética en el orden social moderno)*. Madrid: Alianza (Alianza Universidad).

## MÁSFORMÁS

2015 “Galería: Patrick Miller Fest”, *Máspormás*, 1º de febrero, en <<https://www.maspormas.com/ciudad/galeria-patrick-miller-fest/>>, consultada el 8 de mayo de 2018.

## MANZANOS, R.

1988 “Los tibiris, una resistencia cultural obligada: Monsiváis”, en <<https://www.proceso.com.mx/148071/los-tibiris-una-resistencia-cultural-obligada-monsivais>>, consultada el 29 de mayo de 2018.

## MERRIAM, A.

2001 “Usos y funciones”, en F. Cruces *et al.* eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 275-296.

## MONSIVÁIS, C.

2001 *Los rituales del caos*. México: ERA.

## NEGUS, K.

2005 *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Trad. de Estela Gutiérrez Torres. Barcelona: Paidós (Paidós Comunicación, 164).

## RAMÍREZ, J.

2015 “El diseño publicitario *high energy* de Jaime Ruelas. Importancia y significado social de su trabajo”, en I. Sáinz, J. Ramírez y A. Ramírez, *Jaime Ruelas: ilustrando el high energy. Arte fantástico mexicano*. Lérida: UAM-A-Milenio, 4-15.

2013 “Retórica visual en la publicidad gráfica mexicana de *high energy*”, *Metapolítica*, no. 82 (julio-septiembre): 82-89.

2012 “¿Identidades sociomusicales rurales?”, *Sociológica*, no. 75 (enero-abril): 157-194.

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: Posgrado de Estudios Latinoamericanos, UNAM-AlterArte Ediciones.

2006 “Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social”, *Sociológica*, no. 60 (enero-abril): 243-270.

REGUILLO, R.

- 1998 “El año dos mil, ética, política y estéticas: imaginarios, adscripciones y prácticas juveniles. Caso mexicano”, en C. Valderrama *et al.*, eds., *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Universidad Central-DIUC-Siglo del Hombre Editores, 57-82.

REVILLA, M.

- 1996 “El concepto de movimiento social: acción, identidad y sentido”, *Última Década*, no. 5: 1-18.

SHANK, B.

- 1994 *Dissonant Identities (The Rock and Roll Scene in Austin, Texas)*. Hanover: Wesleyan University Press.

SOMUANO, F.

- 2007 “Movimientos sociales y partidos políticos en América Latina: una relación cambiante y compleja”, *Política y Cultura*, no. 27 (primavera): 31-53.

STRAW, W.

- 1991 “Systems of Articulation and Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music”, *Cultural Studies* 5, no. 3 (octubre): 368-388.

TRUJILLO, J.

- 2001 *Para documentar el rock. Un análisis cronológico y musical de los géneros rockeros*. Orizaba: Impresiones ALSA.

VALENZUELA, J.

- 1998 “Identidades juveniles”, en C. Valderrama *et al.*, eds., *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Universidad Central-DIUC-Siglo del Hombre Editores, 38-45.

VERNON, B.

- 2013 “Patrick Miller”, *Time Out*, 23 de septiembre, en <<https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/nocturna/patrick-miller>>, consultada el 28 de mayo de 2018.