

**Sobre la festivalización o “festivalitis” en México: Vive Latino y
Corona Capital como manifestaciones contemporáneas de
mestizofilia y anglofilia**

Julián Woodside

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 107-127

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Sobre la festivalización o “festivalitis” en México: Vive Latino y Corona Capital como manifestaciones contemporáneas de mestizofilia y anglofilia

El presente texto problematiza la consolidación y consecuencias de la festivalización en México a partir del análisis de dos de sus festivales musicales más representativos: Vive Latino y Corona Capital, ambos realizados en la Ciudad de México y gestionados por OCESA, principal empresa dedicada al entretenimiento público y masivo en México. A partir de esto, se plantea un análisis de los discursos musicales y lógica curatorial de ambos festivales, los cuales se considera reproducen los ideales de dos de las principales corrientes de la gestión cultural en México: mestizofilia e hispanofilia (la segunda encarnada en una vertiente anglófila). Si bien en apariencia contradictorias, el texto plantea que las dos corrientes forman parte de una tensión identitaria mayor: un “neocriollismo” que promueve discursos de modernización bajo criterios paternalistas, ya sea a partir de la noción de “mestizaje”, encarnada en una identidad musical supuestamente latina, o a partir de una aspiración “cosmopolita”, la cual decide omitir, explícitamente, cualquier expresión musical local. Al final de cuentas ambas perspectivas omiten — implícita o explícitamente— múltiples expresiones musicales locales por considerarles “no modernas”, con la intención de legitimar su propio discurso aspiracional.

Palabras clave: México, mestizofilia, anglofilia, Vive Latino, Corona Capital.

On the festivalization or “festivalitis” in Mexico: Vive Latino and Corona Capital as contemporary manifestations of mestizophilia and anglophilia

This text problematizes the consolidation and consequences of the festivalization in Mexico by means of the analysis of two of its most representative music festivals: Vive Latino and Corona Capital, both held in Mexico City and managed by OCESA, the main company dedicated to public and massive entertainment in Mexico. From this, an analysis of the musical discourses and curatorial logic of both festivals is proposed, which are considered to reproduce the ideals of two of the main tendencies of cultural management in Mexico: mestizophilia and hispanophilia (the second incarnated by means of an anglophilia). Although apparently contradictory, the text proposes that both tendencies are part of a greater identity tension: a “neocreolism” that promotes discourses of modernization under paternalistic criteria, whether from the notion of “mestizaje”, embodied in a supposedly Latin musical identity, or from a “cosmopolitan” aspiration, which explicitly omits any local musical expression. Ultimately, both perspectives —implicitly or explicitly— omit multiple local musical expressions for considering them “non modern” with the intention of legitimizing their own aspirational discourse.

Keywords: Mexico, mestizophilia, anglophilia, Vive Latino, Corona Capital.

A lo largo de la historia, diversos espectáculos en México han contemplado a la música como uno de sus principales atractivos, ya sea para acompañar actos religiosos y políticos o como mero entretenimiento.¹ De hecho, “no había espectáculo, a finales del siglo XVIII y a principios del XIX que no estuviera acompañado en todo momento de baile y música”.² Sin embargo, a inicios del siglo XX el auge de las carpas y del teatro de revista popularizó un formato de espectáculo que ofrecía actos musicales intercalados con otras atracciones, sentando las bases de lo que más adelante se conocería como festival musical.

Como consecuencia de distintos procesos de globalización, la gestión y consumo de este tipo de espectáculos cambió gradualmente, y para finales del siglo XX “todos los continentes no solo fueron testigos de un aumento en el número de festivales anuales, sino también de una diversificación en los tipos de festivales”.³ Este fenómeno se ha definido como “festivalización” de la cultura,⁴ mientras que en México ocurrió desde mediados de la primera década del siglo XXI, y se ha conocido coloquialmente —a veces de manera despectiva— como “festivalitis”, sobre todo en el ámbito del periodismo musical.⁵

La noción de festival suele aplicarse en México tanto a celebraciones con cierta periodicidad, como a eventos únicos o extraordinarios. Para distinguirlo de otro tipo de eventos, Jesús Galindo considera que “[los festivales de jazz] se realizan en auditorios o en espacios más grandes que un bar o un restorán”.⁶ Sin embargo, pareciera que la definición de festival radica arbitrariamente en quien organiza el evento y decide llamarle así. Por ejemplo, el sufijo *-fest* se ha utilizado en fiestas caseras abiertas al público, como Migraña Fest,⁷ en eventos en foros medianos como Lado B Fest⁸ o Indie Fest,⁹ y en eventos masivos como Machaca Fest, que se ha

1. Véase Alejandro Rosas, *200 años del espectáculo: Ciudad de México* (Ciudad de México: Trilce / Océano, 2010); María Elena Hope y María Garibay, eds., *El País de las Tandas: teatro de revista, 1900-1940* (Ciudad de México: Dirección General de Culturas Populares, 2005); Maya Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010).

2. Rosas, *200 años del espectáculo*, 44.

3. “All continents not only witnessed a surge in the number of annual festivals, but also a diversification in the types of festivals” Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward, “Introduction”, en *The Festivalization of Culture*, ed. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward (Farnham: Ashgate, 2014), 1.

4. Véase Andy Bennett, Jodie Taylor, e Ian Woodward, eds., *The Festivalization of Culture* (Farnham: Ashgate, 2014).

5. Véase Taylor, “Lo mejor de los 2000s /// Festivales”, *Me hace ruido* (4 de noviembre de 2009), <https://www.mehaceruido.com/2009/11/lo-mejor-de-los-2000s-festivales/>; Alejandro Franco, “Editorial: Festivalitis”, *WARP.la* (28 de septiembre de 2012), <http://www.warp.com.mx/editorial/25973-Festivalitis>; Víctor Moreno, “Festivalitis en México”, *ABCNoticias.mx* (23 de diciembre de 2017), <https://www.periodicoabc.mx/opinion/victormoreno/festivalitis-en-mexico-96882/>.

6. Jesús Galindo Cáceres, *El Jazz en la Ciudad de México* (Quito: Razón y Palabra, 2017), 60.

7. Realizado el 15 de agosto de 2015 en una casa, contó con varias decenas de asistentes.

8. Realizado el 14 de marzo de 2019 en Foro Alicia, con capacidad de hasta 400 personas.

9. Realizado el 20 de julio de 2019 en Foro Indie Rocks!, con capacidad de hasta 1.500 personas.

llevado a cabo durante varios años en la ciudad de Monterrey y cuyo número de asistentes ronda en las decenas de miles. Es decir, el concepto es bastante flexible.

México es uno de los principales protagonistas de la festivalización global, pues acoge a cuatro de los veinte festivales de mayor recaudación económica en el mundo: Corona Capital (4º), Electric Daisy Carnival (9º), Vive Latino (11º) y Pa'l Norte (13º).¹⁰ Sin embargo, es importante contemplar que las circunstancias y consecuencias de dicha festivalización no han sido las mismas que en otras latitudes, por lo que resulta pertinente considerar el contexto sociohistórico local. Analizar los discursos y la lógica curatorial de los festivales en México permitirá entonces identificar tensiones con respecto a los rasgos identitarios de la industria musical local, e incluso regional.

El presente texto ofrece un análisis discursivo/musical sobre la festivalización en México, la cual ha implicado la participación de diversos actores públicos y privados que han visto en la organización de festivales una actividad sumamente rentable. Dicha festivalización ha dependido en gran medida de Operadora de Centros de Espectáculos, S.A. de C.V. (a partir de ahora referida como OCESA), empresa dedicada a la organización de eventos y principal promotora de conciertos masivos en el país.¹¹ Como plantea Gustavo Coutiño Soriano, fue después de que OCESA capitalizó en 1998 el éxito de conciertos en solidaridad con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), mediante la creación del festival Vive Latino, que se forma “una tradición en México en lo que a conciertos masivos al aire libre se refiere”.¹²

Para comprender las implicaciones de dicha festivalización se analizarán dos casos de la Ciudad de México: el Festival Iberoamericano de Cultura Musical Vive Latino, fundado en 1998, y el Festival Corona Capital, fundado en 2010 (referidos aquí como Vive Latino y Corona Capital, ambos operados por OCESA). ¿Por qué estos casos? Porque sus discursos y lógica curatorial se posicionan en los dos polos que, desde finales del siglo XIX, se han consolidado como ejes de la gestión cultural en México: promover una identidad “local” o “latina”, y promover una identidad “cosmopolita” que “esté al nivel de otros países”. Es decir, ambos festivales no sólo se definen discursivamente con respecto a los demás eventos musicales a partir

10. “Highest Grossing Festivals 2019”, *Statista*, <https://www.statista.com/statistics/306095/highest-grossing-festivals-worldwide/>. Último acceso: 4 de julio de 2020.

11. Incluso se le ha cuestionado por prácticas monopólicas. Véase Édgar Sígler, “Lo que no vemos del ‘show’ de CIE”, *Expansión* (21 de octubre, 2016), <https://expansion.mx/empresas/2016/10/21/lo-que-no-vemos-del-show-de-cie>.

12. Gustavo Coutiño Soriano, “Rebeldía, música y consumo cultural. De los conciertos solidarios al Vive Latino”, en *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*, ed. Martín de la Cruz López Moya, Efraín Ascencio Cedillo, y Juan Pablo Zebadúa Carbonell (Chiapas: UNICACH / CESMECA / Juan Pablos, 2014), 143.

de su lógica curatorial, sino que en el proceso retoman tensiones identitarias mucho más profundas en México.¹³

La intención de apelar a una identidad “local” o “latina” tiene que ver con una corriente llamada “mestizofilia”, la cual vincula mestizaje y mexicanidad y responde a una búsqueda de identidad nacional. Como plantea Agustín Basave, la mestizofilia “atribuyó el desorden y la anarquía del México independiente a las diferencias raciales de la población —pugnando en consecuencia por erradicarlas— y que pronto se perfiló como un longevo movimiento intelectual nacionalista que postulaba el mestizaje como quintaesencia de la mexicanidad”.¹⁴ La mestizofilia ha considerado al mestizaje y a la homogeneización de la población como una forma de perfeccionamiento no sólo social, sino también moral y cultural, manteniendo estrecha relación con iniciativas eugenésicas de la primera mitad del siglo XX.¹⁵

Como contraparte, destacar una identidad “que esté al nivel de otros países”, invisibilizando en el proceso lo local, proviene de una corriente “hispanófila”, la cual buscó justificar, a lo largo del siglo XIX, la presencia e intervención de los españoles en la vida política y económica de México, posicionándoles generalmente en el espectro privilegiado de la población.¹⁶ Dicha corriente ha devenido en lo que actualmente se conoce como anglofilia, la cual Frédéric Rouvillois asocia con un esnobismo social bajo nociones como “cosmopolitismo”, “xenolatría” o “anglomanía”; es decir, “el amor sistemático por lo extranjero o lo que viene del extranjero, [donde] el cosmopolita podrá gloriarse de sus relaciones privilegiadas con un grupo, una cultura, una lengua”.¹⁷

Como plantea Olivia Gall, México se fundó “con un pie (el masculino) en el cambio, en la modernidad; pero el otro (el femenino), bien fincado en la tradición, es decir, en el mundo indígena”.¹⁸ La modernidad se asoció inicialmente con lo hispano, y a partir del Porfiriato con lo francés y lo anglo, pero en la actualidad ésta se sustenta en imaginarios predominantemente

13. Por identidad se entenderá al “conjunto de estrategias que un enunciador pone en juego en la producción discursiva, a través de las cuales construye determinada imagen de sí mismo pero también de su relación con el enunciado y con los otros sujetos sociales”. Daniela Rawicz, *Ensayo e identidad cultural en el siglo XIX latinoamericano: Simón Rodríguez y Domingo F. Sarmiento* (Ciudad de México: Universidad de la Ciudad de México, 2003), 35.

14. Agustín Basave Benitez, *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 15.

15. Véase Beatriz Urías Horcasitas, *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)* (Ciudad de México: Tusquets, 2007).

16. Véase Tomás Pérez Vejo, “La difícil herencia: hispanofobia e hispanofilia en el proceso de construcción nacional mexicano”, en *Los caminos de la ciudadanía: México y España en perspectiva comparada*, ed. Manuel Suárez Cortina y Tomás Pérez Vejo (Madrid: Biblioteca Nueva, 2010), 220-221.

17. Frédéric Rouvillois, *Historia del esnobismo* (Buenos Aires: Claridad, 2009), 73.

18. Olivia Gall, “Identidad, exclusión y racismo: reflexiones teóricas y sobre México”, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 66, N° 2 (abril-junio 2004): 247.

anglo, como parte de una tendencia global: “el inglés se ha convertido en un símbolo genérico de modernidad, progreso, globalización y libre mercado”.¹⁹ Y si bien la anglofilia se asocia explícitamente con lo moderno, la mestizofilia hace algo similar al plantear una definición acotada de lo “mestizo”, encarnado en este contexto en lo “latino”.

A lo largo del texto se plantea que *Vive Latino* reproduce aspectos de la corriente mestizófila, mientras que *Corona Capital* hace lo correspondiente con la corriente anglófila. Esto se hace patente tanto en la lógica curatorial como en los discursos y estilos musicales que contempla cada festival. Surge entonces la pregunta: ¿por qué tomar eventos organizados por la iniciativa privada para hablar, desde una perspectiva musical, sobre corrientes de gestión cultural en México? Porque no se puede comprender dicha gestión en este país sin contemplar la relevancia de la iniciativa privada. Ya sea que se hable de Televisa para discutir buena parte de los productos mediáticos del siglo XX y lo que va del XXI, o de OCESA en cuanto al entretenimiento público contemporáneo, la cultura popular ha dependido, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, de la iniciativa privada.²⁰

Antes de continuar es importante mencionar que son prácticamente nulas las fuentes que trabajan, desde una perspectiva musicológica, la festivalización en México,²¹ fenómeno que suele ser abordado de manera periférica en textos de corte sociológico, antropológico o histórico. Por esta razón, he recurrido a otras fuentes: comunicaciones personales con gestores culturales, artículos periodísticos y los carteles de cada edición de ambos festivales, teniendo conocimiento sobre las características estilísticas de los actos que se han presentado. Esto tiene que ver con una serie de obstáculos a los que se enfrenta quien investigue sobre este y otros temas afines en México: prejuicios con respecto a la industria del entretenimiento y expresiones populares; publicaciones elaboradas desde una subjetividad acrítica, sin sustento metodológico ni rigurosidad documental; exotización de ciertos estilos musicales populares; así como una importante precariedad en cuanto a la oferta y acceso de fuentes, más cuando existen prejuicios con respecto a fuentes de corte periodístico u originadas en entornos digitales, fundamentales para comprender la creación musical contemporánea.

19. “*English has become a generic symbol of modernity, progress, globalization and the free market*”. Ingrid Piller, *Intercultural Communication: A Critical Introduction* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017), 149.

20. Televisa posee actualmente el cuarenta por ciento de las acciones de OCESA.

21. Si uno busca en el repositorio de tesis de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, no hay una sola entrada que apele a alguno de los dos festivales que aquí se analizan.

Marco teórico y metodológico para el análisis de festivales en México

La noción de industria se concibe aquí desde una perspectiva discursivo-musical, y se entenderá como el conglomerado de nichos y actividades culturales y comerciales relacionadas con la creación y el consumo musical: “cada nicho es un segmento o sub-industria que agrupa identidades, imaginarios y estilos musicales afines”.²² Partiendo de criterios establecidos por la industria discográfica, así como de la manera en la que artistas, medios, foros y público definen segmentos, se puede hablar de los siguientes nichos en México: a) pop/balada, b) regional, c) latin pop/bailable latino/urbano latino, d) tradicional/folclórico, e) música popular alternativa, f) electrónica, g) rock urbano y expresiones “periféricas”, h) sonideros, i) tropical, y j) academia/experimental/ improvisación.²³

Si bien en la introducción se problematizó la noción de festival, ¿qué se entenderá por “festival masivo”? El concepto también es relativo, sobre todo cuando se comparan cifras de asistencia con las de eventos que no suelen ser catalogados así, como la Feria Nacional de San Marcos y el Festival Internacional Cervantino. La primera ha tenido una proyección de hasta ocho millones de visitantes,²⁴ pero no es considerada festival masivo por su nombre, orígenes y motivación, mientras que el segundo apenas se ha discutido si debería ser catalogado así, a pesar de contar con miles de asistentes año tras año.²⁵

Como plantea John B. Thompson, “si se utiliza el término ‘masa’ no debe ser simplemente en términos cuantitativos. La característica más destacada de la comunicación de masas no viene dada por el número de individuos (o una proporción específica de la población) que reciben los productos, sino más bien por el hecho de que los productos estén disponibles, en principio, a una pluralidad de destinatarios”.²⁶ Si bien esto aplica también para los festivales, ¿por qué Vive Latino y Corona Capital son considerados festivales masivos, mientras que la Feria de San Marcos y el Festival Cervantino no? Se trata de un tema de logística y de discurso. De logística porque los últimos dos no concentran a un público masivo alrededor de actos

22. Julián Woodside, “La industria musical en México: panorama crítico y coordenadas de análisis”, *Boletín Música*, N° 48-49 (segunda época) (agosto 2018): 24.

23. *Ibid.*

24. Xóchitl Álvarez, “Rompe todos sus récords la Feria de San Marcos”, *El Universal* (2 de mayo, 2019), <https://www.eluniversal.com.mx/estados/rompe-todos-sus-records-la-feria-de-san-marcos>.

25. Pablo César Carrillo, “El Cervantino debe ser atendido como evento masivo”, *Milenio* (27 de octubre de 2014), <https://www.milenio.com/opinion/pablo-cesar-carrillo/reporte-de-inteligencia/el-cervantino-debe-ser-atendido-como-evento-masivo>.

26. “If the term ‘mass’ is to be used, it should not be construed in narrowly quantitative terms. The important point about mass communication is not that a given number of individuals (or a specific proportion of the population) receives the products, but rather that the products are available in principle to a plurality of recipients”. John B. Thompson, *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media* (Cambridge: Polity Press, 1995), 24.

musicales mediante la disposición de pocos escenarios, sino que éstos están dispersos entre muchas otras atracciones. Y discursivo porque, si bien ofrecen actos musicales para un amplio público, sus estilos no suelen asociarse con imaginarios “modernos”, típico de un festival masivo, al menos en México. Es decir, Vive Latino y Corona Capital son considerados festivales masivos porque tienen como principal atracción pocos escenarios que agrupan a decenas de miles de personas en torno a distintos actos, a la vez que los estilos musicales que contemplan apelan a imaginarios considerados “modernos” y predominantemente juveniles.

Hay además cierto tipo de “historia oficial” sobre el surgimiento de este tipo de festivales en el país, la cual se ha remedado en distintos contextos periodísticos y académicos y excluye otro tipo de eventos masivos.²⁷ Dicha historia toma como antecedente el Festival Rock y Ruedas de Avándaro de 1971; contempla festivales contraculturales de finales de los ochenta y principios de los noventa, y se consolida con la creación del primer Vive Latino en 1998. Entonces, en México los festivales masivos están estrechamente ligados a la historia del nicho de la música popular alternativa, mientras que eventos como Concierto EXA o Evento 40, que también son masivos, no suelen formar parte de esta narrativa ya que los actos musicales que ofrecen tienden a estar relacionados con el imaginario del nicho pop/balada.

De acuerdo con José Luis Paredes Pacho, músico, investigador y promotor cultural, la primera etapa de los festivales masivos en México tuvo motivaciones contraculturales:

En los años ochenta y noventa en México los festivales respondían a una necesidad distinta a los intereses de las grandes industrias musicales de la actualidad. Antes del Festival 12 Serpiente en mayo de 1995, estuvo el Festival por la Paz y la Tolerancia en febrero de 1995, o el Festival Razteca, que inicia en 1992, así como los festivales prodaminificados del terremoto del 85, los del CEU de la UNAM, que inician en 1987, o los ecologistas, etcétera. Menciono apenas algunos en los que participé tocando o en la organización, pues eran autogestivos. Todos ellos a contrapelo del estatus quo social, cultural y musical.²⁸

27. Como ejemplo véanse los textos aquí citados de Tere Estrada, Deborah Pacini et al., José Luis Paredes y Enrique Blanc, Federico Rublí y Violeta Torres Medina. Si bien se enfocan en el ámbito “rockero”, su narrativa se ha hecho también presente en medios televisivos, radiofónicos e impresos, tomando como referencia inicial de los festivales en México al Festival Avándaro. Si bien el evento fue “parteaguas”, se omiten eventos que le antecedieron, como la Caravana Corona —una feria musical itinerante que incorporó a los pioneros del rock en México—, así como otras iniciativas televisivas como Festival de la Canción Latina, de 1969 y 1970, antecesor del Festival OTI de la canción, que, si bien no fue al aire libre, posicionó en el imaginario la noción de festival. Para profundizar en la historia de la Caravana Corona véase Guillermo Chao Ebergényi, ed., *La Caravana Corona. Cuna del espectáculo en México* (Ciudad de México: Imprenta Madero, 1995). Su historia es pertinente porque fue patrocinado por la misma cervecera que ha financiado varios festivales, incluido Corona Capital.

28. José Luis Paredes Pacho, comunicación personal, 29 de junio de 2020.

Delimitar el origen discursivo/musical de festivales como Vive Latino y Corona Capital requiere considerar que también ha habido procesos de distinción por parte de los realizadores. Por ejemplo, Luis de Llano Macedo, quien fue uno de los organizadores del Festival Avándaro, recuerda lo siguiente:

Las voces del rock, de la juventud y de una generación son imposibles de enmudecer. Logramos hacer nuestro Woodstock mexicano. La banda roquera y el relato de lo que verdaderamente ahí sucedió está vivo y presente Avándaro puso al descubierto la diferencia abismal entre dos generaciones, la de nuestros padres y la nuestra.²⁹

Entonces, los festivales masivos en México están ligados a procesos identitarios predominantemente juveniles y, hasta cierto punto, “heterodoxos”, ya sea por el discurso que manejan los realizadores, o por las expresiones musicales que predominan en sus carteles. ¿Cuáles son estas expresiones? Aquellas provenientes de, o que refuerzan, los imaginarios de nichos cuyos discursos son explícitamente identitarios y de distinción, generalmente vinculados a lo juvenil y teniendo como principal referente el nicho de la música popular alternativa, el cual contempla el rock y estilos discursiva y estéticamente afines.

Aquí se considera que los discursos musicales y la lógica curatorial de Vive Latino y Corona Capital reproducen aspectos de las corrientes mestizófila y anglófila, y para demostrarlo se plantea un análisis que contempla una aproximación intercultural. Como eventos públicos y masivos que son, los festivales sirven como mediadores de distintos procesos culturales, mientras que su lógica curatorial encarna rasgos identitarios del contexto cultural en el que están insertos. Ingrid Piller considera que, desde la comunicación intercultural, insistir en mantener identidades culturales “auténticas” parece haber llegado a un callejón sin salida, razón por la que propone un cambio de aproximación: “en lugar de preguntar ‘¿Cómo se comunica el grupo X?’, hay una pregunta mucho más poderosa que hacer, a saber, ‘¿Quién hace que la cultura sea relevante para quién, en qué contexto para qué propósitos?’”³⁰ OCESA es, y ha sido, el principal promotor de eventos masivos en el país, por lo que el análisis de la curaduría y discurso detrás de dos de sus festivales más importantes ofrecerá elementos para reflexionar sobre la gestión cultural en este país desde una perspectiva musical e intercultural.

29. Luis de Llano, *Expedientes pop* (Ciudad de México: Planeta, 2016), 116.

30. “Rather than asking ‘How does group X communicate?’ there is a much more powerful question to be asked, namely ‘Who makes culture relevant to whom in which context for which purposes?’” Piller, *Intercultural Communication*, 195.

Análisis discursivo y musical de Vive Latino y Corona Capital

Después del Festival Avándaro en 1971, que tuvo una asistencia que se calcula entre los cientos de miles y que trató de emular el modelo de Woodstock,³¹ hubo una prohibición de eventos masivos en el país.³² La situación cambió en la década siguiente, pues en 1981 Rigo Tovar reunió entre 350 y 400 mil personas en un concierto en Monterrey, mientras que en 1983 Menudo convocó a decenas de miles de fans en sus conciertos. La masificación se asimiló en ciertos ámbitos populares, pero no fue sino hasta los noventa que estilos afines al nicho de música popular alternativa se masificaron, lo cual implicó incluso una segunda prohibición en la Ciudad de México, tras un concierto gratuito de Caifanes en 1995.³³

En los noventa hubo varios conciertos masivos, muchos en apoyo al EZLN.³⁴ Su curaduría contempló a exponentes de lo que desde entonces se conoce como “rock latino” o “rock mestizo”, relacionado con lo que la industria discográfica denominó como “rock en tu idioma”. OCESA capitalizó esta tendencia creando en 1998 Vive Latino, cuyo cartel incorporó a los principales exponentes del rock latino de la época.

La idea era hacer un festival de rock en el que participaran diversos géneros musicales alternativos, para dar espacio a las bandas que pudieran exponer sus propuestas sonoras [L]a iniciativa de estos conciertos, con su carga de solidaridad, rebeldía y como alternativa para informar sobre lo que ocurría en Chiapas, fue finalmente cooptada por dicha empresa, que mercantilizó la idea.³⁵

Para 1998, OCESA tenía bastante experiencia en cuanto a la realización de conciertos de aforo multitudinario. Sin embargo, según sus propios creadores Vive Latino significó una nueva forma de vivir masivamente el rock latino en México:

31. Varios festivales en Latinoamérica trataron de emular en aquella época dicho evento, véase Deborah Pacini Hernández, Héctor Fernández L’Hoeste y Eric Zolov, “Mapping Rock Music Cultures across the Americas”, en *Rockin’ Las Americas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*, eds. Deborah Pacini Hernández, Héctor Fernández L’Hoeste y Eric Zolov (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004), 9.

32. Para más información véase José Luis Paredes Pacho y Enrique Blanc, “Rock mexicano, breve recuento del siglo XX”, en *La música en México: panorama del siglo XX*, ed. Aurelio Tello (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/CONACULTA, 2010), 395-485; Federico Rubli, *Estremécete y rueda: loco por el rock & roll* (Ciudad de México: Chapa Ediciones, 2007); Tere Estrada, *Sirenas al ataque: historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)* (Ciudad de México: Océano, 2008); de Llano, *Expedientes pop*.

33. Véase Paredes Pacho y Blanc, “Rock mexicano”, 454-455; María del Carmen de la Peza Casares, *El Rock mexicano: Un espacio en disputa* (Ciudad de México: UAM Xochimilco, 2014), 53-54; y Violeta Torres Medina, *Rock-Eros en concreto. Génesis e historia del rockmex* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002), 156.

34. Véase Torres Medina, *Rock-Eros en concreto. Génesis e historia del rockmex*; Coutiño Sorian, “Rebeldía, música y consumo cultural”; y Paredes Pacho y Blanc, “Rock mexicano”.

35. Coutiño Sorian, “Rebeldía, música y consumo cultural”, 149-150.

La historia del Vive obliga a contar de dónde venimos, porque la música también es un reflejo social, una necesidad de expresión que denuncia y obedece a nuestras carencias pero también a nuestros orgullos y anhelos. Para hablar del Vive hay que remontarse a nuestro contexto cultural, ese que marcó un sino en la juventud desde los años setenta, ochenta y noventa, décadas que, al final, a todos nos tocan, de una manera u otra, por medio de nuestros padres, tíos o nosotros mismos Los 20 años del Vive Latino son el pretexto perfecto para contar la historia del rock en México, un soundtrack que es parte fundamental de nuestra esencia latina y nuestra cotidianidad.³⁶

A partir de entonces hubo una multiplicación de festivales que no sólo apelaron a distintos estilos musicales, casi todos provenientes del nicho de música popular alternativa (rock y derivados, punk, rap, metal, folk, fusión y trip hop), así como expresiones populares y experimentales del nicho de música electrónica, del experimental, y del folclórico (mediante vertientes de World Music), sino que también diversificaron las latitudes para su realización. Desde el año 2000 han surgido festivales como Aural, Bahidorá, Bestia, BPM, Ceremonia, Coordinada, Creamfields, Cumbre Tajín, Domination, Electric Daisy Carnival, ForceFest, Goliath, Hipnosis, KnotFest, Mutek, Nrmal, Ollin Kan, Pa'l Norte, Sonofilia, Sonorama, Vaivén y varios más. Algunos mediante financiamiento privado, otros con financiamiento público o mixto, unos emergentes o de una sola edición y otros consagrados, unos desaparecidos y otros que importaron nombres de festivales provenientes de otros países, e incluso varios afectados por la epidemia de influenza AH1N1 de 2009. Sin embargo, por trayectoria e impacto mediático Vive Latino y Corona Capital son los más populares en la actualidad, cada uno con una proyección anual de más de 150.000 asistentes.³⁷

En cuanto a discurso y lógica curatorial, Vive Latino ha apostado desde sus inicios por destacar una identidad musical latinoamericana “alternativa” al incorporar sobre todo a artistas que tocan variables de lo que se conoce como rock latino, posicionándose así en la corriente mestizófila y convirtiéndose en el principal festival dedicado a ese segmento en el mundo. Por su parte, Corona Capital se sumó a la tendencia de traer artistas extranjeros de reconocimiento internacional, principalmente de origen anglo, que tocan variables de rock alternativo y estilos afines, por lo que festivales como Corona Music Fest (2005), de Ache Producciones, y Motorokr Fest (2008) y Zerofest (2008), ambos de OCESA, son ejemplos que le anteceden. Es decir, Corona Capital apostó por la anglofilia al querer posicionar a México a la par de los grandes

36. OCESA, *20 años del Vive Latino* (Ciudad de México: OCESA, 2019), 15.

37. Si bien Electric Daisy Carnival compite en cuanto a cifras con ambos festivales y está por encima de Vive Latino en cuanto a recaudación, todavía no tiene gran impacto en el imaginario colectivo mexicano.

eventos musicales de occidente mediante una curaduría que da prioridad a artistas de Estados Unidos y de Europa, tal como desarrolló Armando Calvillo, cofundador del festival, en una entrevista radiofónica de 2019:

En 2010 soñábamos con esos festivales, los veíamos muy lejanos ... y ya desde hace algunos años estamos en el top 10, top 15, en Billboard, Pollstar, revistas especializadas, NME, Consequence Of Sound y demás, en donde califican a Corona Capital como de los 20, 15 mejores festivales del mundo. Entonces, ya nos ponen en ese nivel, y ese era el objetivo al final de cuentas: entregar un festival de calidad, entregar un festival de nivel mundial, que trajera los mejores carteles del mundo, o comparado con los mejores festivales.³⁸

La cita de Calvillo refuerza la idea de Frédéric Rouvillois de que la anglofilia se vincula con un esnobismo social aspiracional. Por su parte, Guillermo Parra, cofundador y encargado de la lógica curatorial del festival, planteó lo siguiente en una entrevista en 2014: “es un festival 100% anglo, ningún festival de Latinoamérica cumple con eso”.³⁹

Para dimensionar el contraste discursivo entre Vive Latino y Corona Capital, Natalia Szendro, gerente de Reactor 105.7, la principal estación de radio de contenidos juveniles alternativos en la Ciudad de México, desarrolla:

Vive Latino surgió como respuesta a una serie de fenómenos musicales que nacieron en Latinoamérica durante los noventa, además de la necesidad de las disqueras por tener un escaparate importante, y así contrarrestar el riesgo económico de encumbrar proyectos que resultaron exitosos. Yo diría que el Corona Capital es una respuesta también a la globalización del mercado musical que se cocinaba desde principios de los 2000.

Su diferencia radica en la oferta de sus carteles. Corona Capital comenzó siendo un festival que tendía hacia las propuestas musicales anglosajonas, pero durante sus primeros 3 años trataban de incluir algunas latinoamericanas que a lo mejor estaban más influenciadas por un sonido que se importó Poco a poco estas propuestas se fueron diluyendo con la finalidad de hacerlo un festival 100% internacional, tratando de emular eventos como Coachella o Lollapalooza.⁴⁰

38. W Radio Mexico, “#ExclusivaWFM: Armando Calvillo nos habla del Corona Capital”, *W Radio México* (16 de diciembre de 2019), https://wradio.com.mx/programa/2019/12/16/wfm/1576521256_869656.html.

39. Soups, “Esto es el Corona Capital desde sus entrañas”, *Sopitas.com* (6 de junio de 2014), <https://www.sopitas.com/noticias/esto-es-el-corona-capital-desde-sus-entranas/>.

40. Natalia Szendro, comunicación personal, 1 de julio de 2020.

Corona Capital ha reproducido la corriente anglófila mediante la invisibilización de la oferta musical local en su curaduría. Claro, no tiene la obligación de incorporar exponentes latinoamericanos, pero es importante destacar cómo el festival ha apelado a las tendencias globales, a veces autodenominándose como un festival “internacional” “que hacía falta”, omitiendo que Vive Latino y otros festivales en México son y han sido internacionales desde antes.⁴¹ Sin embargo, Vive Latino ha hecho lo mismo de manera sutil, dando cada vez mayor peso a propuestas de origen anglo como artistas estelares. Como explica Olivia Luna, conductora y locutora con amplia trayectoria cubriendo el nicho de música popular alternativa en México, esto ha implicado una ruptura en cuanto a la identidad del festival:

Fue buenísimo ver que se le estaba dando un lugar importante a esta escena, más allá de capitalizar o comercializar lo que estaba ocurriendo Se ha dejado de dar importancia a difundir la escena y las propuestas. Vive Latino podría contestar “pero tenemos propuestas”, y sí, pero no se les da la misma importancia que a otras bandas que ayudan a vender o comercializar más, y eso lo vemos en la cantidad de festivales cuyos nombres más grandes, las letras negritas, dicen otra cosa. No es parejo, hay muchos cambios de aquel entonces a ahora. El objetivo inicial era capitalizar ese movimiento, y creo que la balanza apunta más hacia la comercialización.⁴²

Si bien tampoco es su obligación, e incluso se podría decir que Vive Latino sigue ofreciendo contenidos predominantemente latinos, estos han dejado de ser el grueso de los actos estelares, salvo algunos cuya consolidación ocurrió hace más de veinte años, como Café Tacvba, Caifanes y Fabulosos Cadillacs, y en su lugar ha apostado cada vez más por actos estelares de origen anglo, curiosamente afines al discurso estilístico de Corona Capital. En ocasiones incorpora artistas provenientes de nichos ajenos al de la música popular alternativa, como Los Tigres del Norte y Bronco del nicho regional, y Los Ángeles Azules y Sonido la Changa de los nichos tropical y sonidero, respectivamente, pero se trata de propuestas que han trascendido su nicho y se han posicionado en el imaginario popular, y pocas veces son contemplados como estelares en el festival.⁴³

41. Véase las declaraciones de Armando Calvillo en Melissa Amezcua, “El hombre que pensó en los festivales”, *Máspormás* (10 de noviembre de 2015), <https://www.maspormas.com/ciudad/el-hombre-que-penso-en-los-festivales/>; y Francisco Muciño, “Este fue el ‘problema’ que dio origen al Corona Capital y así llega al capítulo 10”, *Alto Nivel* (16 de noviembre de 2019), <https://www.altonivel.com.mx/empresas/este-fue-el-problema-que-dio-origen-al-corona-capital-y-asi-llega-al-capitulo-10/>.

42. Olivia Luna, comunicación personal, 30 de junio de 2020.

43. A pesar de su popularidad, Los Ángeles Azules y Bronco no fueron considerados estelares cuando se lanzó el cartel.

A lo largo de su historia, Vive Latino ha mantenido renuencia hacia artistas cuya trayectoria se construye desde otros nichos como el de pop/balada, regional, urbano latino, y tropical, a pesar de que buena parte de sus exponentes encarnan identidades musicales latinas sustentadas en dichos contextos. Bajo una lógica identitaria restrictiva, el festival sólo incorpora a artistas que han trascendido sus nichos y, de alguna manera, dialogan o han tenido aceptación por parte del nicho de la música popular alternativa. Es decir, no todo lo latino cabe en Vive Latino, sin importar su popularidad, sino sólo aquellos artistas que representan una latinidad “modernizada” o, en su defecto, que han sido asimilados por la modernidad musical mexicana, siguiendo los ideales de la mestizofilia.

Por su parte, desde 2014 Corona Capital ha eliminado la presencia de artistas latinos de su cartel,⁴⁴ a pesar de que en sus inicios apostó por una identidad estilística “indie”, sin importar nacionalidades y enfocándose en géneros “cosmopolitas” y “modernos”, lo cual incluía a artistas de origen latinoamericano. El festival se ha consolidado como un replicador de propuestas que, así como Vive Latino, apelan a estilos afines al nicho de la música popular alternativa, pero principalmente de origen europeo y norteamericano. En pocas palabras, el festival se ha convertido en un mediador local de las tendencias anglófilas globales.

Tanto Vive Latino como Corona Capital dialogan con expresiones musicales consideradas “modernas” y “heterodoxas”, pues ambos incorporan en su curaduría a exponentes provenientes del nicho de música popular alternativa, unos latinoamericanos y otros de origen predominantemente anglo. Es decir, la distinción entre ambos radica sobre todo en la nacionalidad de sus propuestas, y en menor medida en los rasgos estilísticos que musicalmente encarnan las regiones a las que apelan. Como plantea Agustín Basave, la mestizofilia plantea la idea de que el fenómeno del mestizaje es un hecho deseable,⁴⁵ pero en la medida de que implique un mejoramiento ya sea social, moral o cultural. Vive Latino plantea una visión cuasi “oficial” y paternalista de dicha noción bajo el concepto de “latino”, pues si bien la mayoría de los artistas que contempla tocan música con rasgos estilísticos latinoamericanos, representantes de los nichos de donde surgen y se consolidan, los estilos a los que apelan son sistemáticamente excluidos o, en su defecto, asimilados bajo cierta exotización. Es decir, el festival reproduce lo que Olivia Gall define como “racismo asimilacionista”,⁴⁶ pues disimula una multiculturalidad a partir de cierta reducción de lo que considera musicalmente “mestizo”/“latino”.

44. Esto se puede confirmar revisando la nacionalidad de los participantes en cada edición.

45. Basave Benitez, *Los orígenes de la corriente mestizófila*, 13.

46. Gall, “Identidad, exclusión y racismo: reflexiones teóricas y sobre México”, 243.

En contraste, Corona Capital representa una corriente que es predominantemente excluyente y aspiracional, pues apuesta radicalmente por lo “global”, sin puntos medios y bajo una constante necesidad de “medirse” con respecto a otras regiones, tal como se puede apreciar en las declaraciones de Armando Calvillo. El festival busca medirse con eventos musicales consolidados en otras latitudes, predominantemente anglo, obviando que dichos festivales sí incorporan propuestas musicales locales. Esta ha sido la postura de un sector de la población en México que, desde hace siglos, ha apostado por desentenderse de las distintas cotidianidades populares del país. Ya sea que hablemos de una parte de la población criolla durante el periodo colonial, o de algunas expresiones de lo que actualmente se conoce como “whitexicans”,⁴⁷ la xenofilia en México tiene larga trayectoria y se manifiesta también en la gestión de festivales masivos.

Lo desarrollado aquí se hace tangible a partir del análisis musical y discursivo de ambos festivales. Basta revisar el devenir de la curaduría de los carteles de Vive Latino y Corona Capital, así como de los discursos que se han desarrollado a su alrededor, para delimitar claramente ambas tendencias. Sí, ninguno de los dos tiene la obligación de cambiar su aproximación, y tampoco se plantea que alguna de las dos posturas sea “correcta” o “incorrecta”. Simplemente se destaca cómo cada lógica curatorial reproduce las dos corrientes aquí desarrolladas. Esta situación hace evidente un problema más profundo en cuanto a la gestión cultural en México: la mestizofilia y la anglofilia omiten lo cotidiano a partir de cierta oficialización o idealización de un “deber ser moderno”.

Reflexiones finales

Los festivales masivos son mediadores de procesos culturales, e incluso encarnan rasgos identitarios del contexto cultural en el que están insertos, siendo uno de estos procesos la invisibilización de la complejidad intercultural de México. Para dimensionar el arraigo de las tensiones entre mestizofilia y anglofilia, manifestadas en la curaduría y discursos de Vive Latino y Corona Capital, retomo una reflexión que Tomás Pérez Vejo plantea con respecto a la tensión entre hispanofobia e hispanofilia a inicios del siglo XIX:

47. “Alude a un orden social que dejó intacto un sistema de castas en el que aquellos que pueden ser identificados como descendientes europeos se sientan en la cima de la pirámide social. Inadvertidamente, los whitexicans abrevan de una corriente de nostalgia colonial que mira con creciente añoranza y proximidad al poder económico y cultural de Estados Unidos, una corriente de identidad arraigada en un imperialismo europeo que deviene hegemonía estadounidense”. Alfonso Forssell Méndez, “Whitexican: hacia una definición crítica”, *Nexos* (19 de julio de 2020), <https://cultura.nexos.com.mx/?p=20486>.

La herencia colonial resultaba difícil de ocultar, tanto en su pasado arquitectónico como en su presente de una élite blanca que seguía monopolizando la vida política, social y económica de un país en el que la fractura étnica seguía siendo importante sino decisiva [T]ampoco la herencia indígena resultaba fácil de ocultar, tanto en su pasado —ruinas prehispánicas— como en su presente —la realidad de una población indígena mayoritaria.⁴⁸

Tanto la mestizofilia como la anglofilia forman parte de una tensión identitaria más amplia que podría denominarse como “neocriollismo”. Dicha tensión reproduce la polarización que menciona Olivia Gall, donde lo tradicional se asocia con el mundo indígena y lo moderno con lo extranjero, y donde la mestizofilia y la anglofilia forman parte de una aspiración por posicionar a México con respecto a otras latitudes desde una concepción paternalista.

Históricamente, lo tradicional ha contemplado expresiones musicales indígenas y aquellas propuestas desarrolladas por las distintas comunidades originarias, las cuales han sido sistemáticamente invisibilizadas por la industria musical por su supuesta “no modernidad”, salvo cuando han sido capitalizadas por gestores públicos y privados de manera exotizante mediante la consolidación del nicho tradicional/folclórico.⁴⁹ Sin embargo, en la búsqueda por legitimar al nicho de la música popular alternativa como el principal representante de la “modernidad musical” contemporánea en el país, otros nichos como el regional, el tropical y el sonidero, que —recordemos— son etiquetas inspiradas en la lógica de segmentación de la industria, han adquirido también la connotación de “no modernos”, a pesar de ser masivos, mediáticos y sumamente rentables.

Lo anterior tiene que ver con que quienes tienen acceso a los medios de comunicación y de representación en México siguen —o seguimos— siendo miembros de, parafraseando a Pérez Vejo, aquella élite que monopoliza la vida política, social y económica de un país en el que la fractura étnica sigue siendo importante.⁵⁰ Esto ocurre aun con discursos que en apariencia proponen lo contrario mediante una supuesta integración multicultural, como es el caso de Vive Latino, mientras que Corona Capital simplemente lo hace explícito. Coincido con Ingrid Piller en cuanto a que es pertinente preguntar: ¿quién hace la cultura relevante para quién, en qué contexto y con qué propósitos? No cabe duda que OCESA hace ciertas expresiones culturales relevantes para buena parte de la población de este país y de la región, e incluso define aspectos sobre la

48. Pérez Vejo, “La difícil herencia”, 229-230.

49. Véase Marina Alonso Bolaños, *La “invención” de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del Siglo XX* (Buenos Aires: SB Ediciones, 2008).

50. Considero fundamental desarrollar una retórica donde quienes problematizamos estos temas, pero cumplimos con dichas características, también nos incluyamos para empezar a configurar aproximaciones verdaderamente interculturales mediante el reconocimiento explícito de estos privilegios de autorepresentación.

cultura local, segmentando públicos mediante la curaduría de cada festival. ¿Por qué Vive Latino y Corona Capital son tan relevantes? Porque reproducen tensiones identitarias profundas y de largo aliento.

La relevancia de la industria musical mexicana es innegable. México cuenta con cuatro de los veinte festivales más rentables del mundo, además de que en 2017 Pollstar, sitio dedicado a recopilar datos sobre la industria de conciertos global, consideró a OCESA como el tercer promotor más importante a nivel global,⁵¹ al Auditorio Nacional como el mejor foro en el mundo en la categoría *Theatre Venues* con menos de 10.000 asientos, y al Foro Sol, donde se llevan a cabo Vive Latino y Corona Capital, como líder en la categoría *Outdoor Stadium Festival Sites*.⁵² En contraste, son pocos los artistas mexicanos que, en el ámbito musical, han trascendido recientemente hacia el imaginario latinoamericano, y muchos menos hacia el global. Es decir, México es buena plataforma para la proyección de artistas de otras latitudes, y parte de su infraestructura está al nivel de las principales industrias del mundo, pero esto no se ve reflejado en la gestión cultural del ámbito local, la cual vive en constante precariedad. Esto deja ver al menos dos problemáticas: la exclusión de ciertas expresiones culturales por no ser consideradas “modernas”, y la oficialización de un gusto mediante criterios paternalistas.⁵³

Sí, no es obligación de los festivales ni de los promotores apelar a estas circunstancias, pero sus decisiones forman parte de la perpetuación de estos problemas. Se podría alegar que los fines han sido económicos, algo evidente. Pero el análisis aquí propuesto no es económico, sino discursivo y musical, y desde una perspectiva intercultural da estos resultados. Hay mucho que se podría profundizar sobre la festivalización o “festivalitis” en México, como una marcada brecha de género, la omisión de representantes de las distintas lenguas originarias de este país, la centralización de la oferta de artistas, etc. Eso tiene que ver con vicios locales profundos, pero lo importante ha sido establecer que el análisis de la curaduría de festivales permite identificar procesos culturales más complejos.

51. Vicente Gutiérrez, “Ocesa es el rockstar del showbusiness”, *El Economista* (10 de enero de 2018), <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Ocesa-es-el-rockstar-del-showbusiness-20180110-0115.html>.

52. Vicente Gutiérrez, “Foro Sol y el Auditorio, los mejores del mundo”, *El Economista* (9 de enero de 2018), <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Foro-Sol-y-el-Auditorio-los-mejores-del-mundo-20180109-0144.html>.

53. Véase Julián Woodside, “La memoria mediática en México: retos y realidades”, en *Anuario de Investigación 2015*, eds. Moramay Herrera Kuri, Francisco Carrillo, y Julián Woodside (Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2016), 211-232.

Finalmente, habría que considerar cómo desde 2006 la llamada “Guerra contra el narco”, y la violencia subsecuente, afectaron las prácticas musicales en varias regiones del país,⁵⁴ así como el hecho de que el auge de festivales, ferias y conciertos ha abierto la posibilidad al lavado de dinero por parte de los cárteles del narcotráfico.⁵⁵ Pero sobre todo, habría que contemplar cómo la academia y el periodismo reproducen formas de discriminación y exclusión, siendo una de esas prácticas el etiquetado de expresiones musicales, cuestión que se ha empezado a discutir con respecto al uso de términos como “música urbana” y “grupero”.⁵⁶

Bibliografía

- Alonso Bolaños, Marina. *La “invención” de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del Siglo XX*. Buenos Aires: SB Ediciones, 2008.
- Álvarez, Xóchitl. “Rompe todos sus récords la Feria de San Marcos”. *El Universal* (2 de mayo de 2019). <https://www.eluniversal.com.mx/estados/rompe-todos-sus-records-la-feria-de-san-marcos>.
- Amezcuca, Melissa. “El hombre que pensó en los festivales”. *Máspormás* (10 de noviembre de 2015). <https://www.maspormas.com/ciudad/el-hombre-que-penso-en-los-festivales/>.
- Basave Benitez, Agustín. *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Bennett, Andy, Jodie Taylor e Ian Woodward. “Introduction”. En *The Festivalization of Culture*, ed. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward, 1-8. Farnham: Ashgate, 2014.
- ., eds. *The Festivalization of Culture*. Farnham: Ashgate, 2014.
- Carrillo, Pablo César. “El Cervantino debe ser atendido como evento masivo”. *Milenio* (27 de octubre de 2014). <https://www.milenio.com/opinion/pablo-cesar-carrillo/reporte-de-inteligencia/el-cervantino-debe-ser-atendido-como-evento-masivo>.
- Cepeda, Eduardo. “Nota Editorial: Remezcla No Usará Los Términos ‘Urbano’ y ‘Música Urbana’”. *Remezcla* (10 de junio de 2020). <https://remezcla.com/music/remezcla-no-usara-urbano-musica-urbana/>.
- Chao Ebergenyi, Guillermo, ed. *La Caravana Corona. Cuna del espectáculo en México*. Ciudad de México: Imprenta Madero, 1995.

54. Este fenómeno se problematiza, en cuanto al rap en el noreste del país, en José Juan Olvera Gudiño, *Economías del rap en el noreste de México: emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2018).

55. “Investigan red de lavado de dinero financiada por cartel mexicano en EU”, *Noticieros Televisa* (6 de abril de 2018), <https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/investigacion-red-lavado-dinero-financiada-cartel-mexicano-eu/>.

56. Véase Eduardo Cepeda, “Nota Editorial: Remezcla No Usará Los Términos ‘Urbano’ y ‘Música Urbana’”, *Remezcla* (10 de junio de 2020), <https://remezcla.com/music/remezcla-no-usara-urbano-musica-urbana/>; y José Juan Zapata, “Urbanos, gruperos y regionales: una reflexión desde La Zona Sucia”, *La Zona Sucia* (15 de junio de 2020), <https://www.lazonasucia.com/urbanos-gruperos-y-regionales-una-reflexion-desde-la-zona-sucia/>.

- Coutiño Soriano, Gustavo. “Rebeldía, música y consumo cultural. De los conciertos solidarios al Vive Latino”. En *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*, ed. Martín de la Cruz López Moya, Efraín Ascencio Cedillo, y Juan Pablo Zebadúa Carbonell, 143-155. Chiapas: UNICACH/CESMECA/Juan Pablos, 2014.
- De la Peza Casares, María del Carmen. *El Rock mexicano: Un espacio en disputa*. Ciudad de México: UAM Xochimilco, 2014.
- De Llano, Luis. *Expedientes pop*. Ciudad de México: Planeta, 2016.
- Estrada, Tere. *Sirenas al ataque: historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*. Ciudad de México: Océano, 2008.
- Forssell Méndez, Alfonso. “Whitexican: hacia una definición crítica”. *Nexos* (19 de julio de 2020). <https://cultura.nexos.com.mx/?p=20486>.
- Franco, Alejandro. “Editorial: Festivalitis”. *WARP.la* (28 de septiembre de 2012). <http://www.warp.com.mx/editorial/25973-Festivalitis>.
- Galindo Cáceres, Jesús. *El Jazz en la Ciudad de México*. Quito: Razón y Palabra, 2017.
- Gall, Olivia. “Identidad, exclusión y racismo: reflexiones teóricas y sobre México”. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 66, N° 2 (abril-junio 2004): 221-259.
- Gutiérrez, Vicente. “Ocesa es el rockstar del showbusiness”. *El Economista* (10 de enero de 2018). <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Ocesa-es-el-rockstar-del-showbusiness-20180110-0115.html>.
- . “Foro Sol y el Auditorio, los mejores del mundo”. *El Economista* (9 de enero de 2018). <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Foro-Sol-y-el-Auditorio-los-mejores-del-mundo-20180109-0144.html>.
- Hope, María Elena, y María Garibay, eds. *El País de las Tandas: teatro de revista, 1900-1940*. Ciudad de México: Dirección General de Culturas Populares, 2005.
- Moreno, Víctor. “Festivalitis en México”. *ABCNoticias.mx* (23 de diciembre de 2017). <https://www.periodicoabc.mx/opinion/victormoreno/festivalitis-en-mexico-96882/>.
- Muciño, Francisco. “Este fue el ‘problema’ que dio origen al Corona Capital y así llega al capítulo 10”. *Alto Nivel* (16 de noviembre de 2019). <https://www.altonivel.com.mx/empresas/este-fue-el-problema-que-dio-origen-al-corona-capital-y-asi-llega-al-capitulo-10/>.
- Noticieros Televisa. “Investigan red de lavado de dinero financiada por cártel mexicano en EU”. *Noticieros Televisa* (6 de abril de 2018). <https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/investigan-red-lavado-dinero-financiada-cartel-mexicano-eu/>.
- OCESA. *20 años del Vive Latino*. Ciudad de México: OCESA, 2019.
- Olvera Gudiño, José Juan. *Economías del rap en el noreste de México: emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2018.
- Pacini Hernández, Deborah, Héctor Fernández L’Hoeste y Eric Zolov. “Mapping Rock Music Cultures across the Americas”. En *Rockin’ Las Americas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*, ed. Deborah Pacini Hernández, Héctor Fernández L’Hoeste, y Eric Zolov, 1-21. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004.

- Paredes Pacho, José Luis, y Enrique Blanc. "Rock mexicano, breve recuento del siglo XX". En *La música en México: panorama del siglo XX*, ed. Aurelio Tello, 395-485. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/CONACULTA, 2010.
- Pérez Vejo, Tomás. "La difícil herencia: hispanofobia e hispanofilia en el proceso de construcción nacional mexicano". En *Los caminos de la ciudadanía: México y España en perspectiva comparada*, ed. Manuel Suárez Cortina y Tomás Pérez Vejo, 219-230. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- Piller, Ingrid. *Intercultural Communication: A Critical Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017.
- Ramos Smith, Maya. *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.
- Rawicz, Daniela. *Ensayo e identidad cultural en el siglo XIX latinoamericano: Simón Rodríguez y Domingo F. Sarmiento*. Ciudad de México: Universidad de la Ciudad de México, 2003.
- Rosas, Alejandro. *200 años del espectáculo: Ciudad de México*. Ciudad de México: Trilce/Océano, 2010.
- Rouvillois, Frédéric. *Historia del esnobismo*. Buenos Aires: Claridad, 2009.
- Rubí, Federico. *Estremécete y rueda: loco por el rock & roll*. Ciudad de México: Chapa Ediciones, 2007.
- Sígler, Édgar. "Lo que no vemos del 'show' de CIE". *Expansión* (21 de octubre de 2016). <https://expansion.mx/empresas/2016/10/21/lo-que-no-vemos-del-show-de-cie>.
- Soups. "Esto es el Corona Capital desde sus entrañas". *Sopitas.com* (6 de junio de 2014). <https://www.sopitas.com/noticias/esto-es-el-corona-capital-desde-sus-entranas/>.
- Statista. "Highest Grossing Festivals 2019". <https://www.statista.com/statistics/306095/highest-grossing-festivals-worldwide/>. Último acceso: 4 de julio de 2020.
- Taylor. "Lo mejor de los 2000s /// Festivales". *Me hace ruido* (4 de noviembre de 2009). <https://www.mehaceruido.com/2009/11/lo-mejor-de-los-2000s-festivales/>.
- Thompson, John B. *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- Torres Medina, Violeta. *Rock-Eros en concreto. Génesis e historia del rockmex*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- Urías Horcasitas, Beatriz. *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*. Ciudad de México: Tusquets, 2007.
- W Radio México. "#ExclusivaWFM: Armando Calvillo nos habla del Corona Capital". *W Radio México* (16 de diciembre de 2019). https://wradio.com.mx/programa/2019/12/16/wfm/1576521256_869656.html.
- Woodside, Julián. "La industria musical en México: panorama crítico y coordenadas de análisis". *Boletín Música*, N° 48-49 (segunda época) (agosto de 2018): 21-41.
- . "La memoria mediática en México: retos y realidades". En *Anuario de Investigación 2015*, ed. Moramay Herrera Kuri, Francisco Carrillo, y Julián Woodside, 211-232. Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2016.

- . “Que haya más mujeres headliners en los festivales”. *Indie Rocks!* (14 de enero de 2020). <https://www.indierocks.mx/columna/que-haya-mas-mujeres-headliners-en-los-festivales/>.
- Zapata, José Juan. “Urbanos, gruperos y regionales: una reflexión desde La Zona Sucia”. *La Zona Sucia* (15 de junio de 2020). <https://www.lazonasucia.com/urbanos-gruperos-y-regionales-una-reflexion-desde-la-zona-sucia/>.