

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

EL COLECTIVO NORTEC: CREACION Y RECREACION EN  
EL CAMPO CULTURAL DE LA MUSICA ELECTRONICA  
TIJUANENSE

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN  
CIENCIAS DE LA COMUNICACION, ESPECIALIDAD  
PUBLICIDAD, PRESENTA:

RAMIREZ ORTEGA JOSE ANTONIO ISRAEL

ASESOR: DRA. LUZ MARIA GARAY CRUZ

MAYO 2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

*Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces.*

Julio Cortázar, *El perseguidor*

**A MI FAMILIA:** por desvelarse conmigo y mi estruendosa máquina de  
sonido todoterreno.

**PAPA:** porque con tu ejemplo de tenacidad, nos enseñaste a enfrentar  
esos momentos adversos.

**MAMA:** por tratarme como adulto aunque me cuides como un niño

**PAO Y ROD:** ya van a poder dormir sin la luz de la ventana.

**TIO JAVIER:** desde algún lugar nos mandarás tus felicitaciones.

# A LAS FAMILIAS CALVO, ORTEGA Y AGREGADOS CULTURALES

**A MI NOVIA:** por tu ayuda, inspiración y paciencia.

*[...] Y haz que tu árbol sea sólo tuyo, con todo el vigor de su  
poderío vegetal, para que nadie venga a disputarte su frescura.*

G.G.M. *Textos costeños.*

## A MIS CARNALES DE LA PREPA Y DE LA

**FAC:** por compartir mis alegrías y las penas; por los tiempos de ocio y  
los momentos de estrés académico.

## A TODA LA GENTE QUE ME HIZO EL PARO

**NATZI:** por tomarte el tiempo de leer los borradores. Gracias por el conecte.

**JOHANA MORA:** gracias por el material y por el paro con los nortecos.

**NORTECOS:** por las entrevistas. Agradezco su sencillez, su disposición y creatividad. México ya necesitaba actualizar su Soundtrack.

A TODAS LAS PERSONAS QUE CREYERON EN ESTA INVESTIGACIÓN... Y LAS QUE NO TAMBIÉN.

Índice general	Página
Introducción	i
Capítulo I	
1. Globalización	1
1.1 Concepto de globalización	2
1.2 La globalización y los estudios culturales	8
Capítulo II	
2. La obra del artista como producto de la relación entre el individuo y la Cultura	14
2.1 Noción estructural de la Cultura	15
2.1.1 Formas simbólicas	17
2.1.2 El artista y su entorno social	22
2.1.3 Consumo de formas simbólicas	22
2.1.4 Poder simbólico	32
2.1.5 Cultura popular y medios de comunicación masiva	34
Capítulo III	
3. El movimiento de música electrónica y su acogida en México	36
3.1 ¿Música electrónica o cultura electrónica del baile?	36
3.2 Corrientes pioneras de la música producida por aparatos electrónicos	39

3.2.1 Futurismo	40
3.2.2 Música Concreta	42
3.3 Corrientes de música electrónica en la escena tijuanaense	44
3.3.1 Techno	44
3.3.2 El house	47
3.4 Difusión del movimiento	51
3.5 El papel de las fiestas rave en la socialización de la música electrónica	58
Capítulo IV	
4. Las TICs y la producción de música electrónica	71
4.1 El Internet: fusión y difusión de corrientes	72
4.1.1 Acceso a material audiovisual	73
4.1.2 Compra de música en línea	77
4.1.3 Flyers en la Web	79
4.1.4 Ravers en el ciberespacio, portales oficiales y no oficiales	79
4.2 La edición de la música electrónica	82
4.2.1 Equipos personales	84
4.2.2 Procesadores digitales de música	85

4.2.3 Del Disco de vinilo al CD, pasando por la combinación con sistemas análogos de fijación del material sonoro	87
4.2.4 ¿Música o sólo información cifrada en Bites?	89
Capítulo V	
5. El Colectivo Nortec: creación y recreación en el campo cultural de la música electrónica Tijuanaense	92
5.1 ¿Qué es Nortec?	109
5.2 La mezcla entre lo norteco y lo global	111
5.3 Las TIC y El Nortec	118
5.3.1 La edición de Nortec en PC: síntesis de la música popular en vivo y la música de Bites	120
5.3.2 Nortec en Internet	125
CONCLUSIONES	129
ANEXO	140
Bibliografía	172

## Introducción

Tras invadir los diversos escenarios de la audiencia internacional, las manifestaciones artísticas de Tijuana y de la frontera norte del país siguen vigentes en el discurso de disciplinas como la música y el video: en últimas fechas la producción del Colectivo Nortec ha tenido éxito en Alemania, Estados Unidos y Australia, donde los creadores, al igual que como lo ha venido haciendo la entidad, se han brincado la zanja entre la cultura popular nortea y la cultura global. Ante esta polémica, conviene explicar las situaciones que intervinieron en la formación de dichos elementos; entre ellos, se han de tomar en cuenta los procesos de apropiación, interpretación e intercambio de formas simbólicas, tomando como punto de referencia el enfoque de John B. Thompson.

La comida *china tradicional de Baja California*, el consumo de mercancía estadounidense (a través del tránsito hacia Estados Unidos de América o mediante la visita de tianguis conocidos como *swap meet*), la práctica de fotografiar *burros-cebra* (Zonkeys, de los vocablos Zebra y Donkey) y la arquitectura de rehúso no sólo ejemplifican la pluralidad cultural y social; advierten además dinámicas de apropiación e intercambio propiciadas por aspectos económicos, tecnológicos y sociales, relacionados tanto con la globalización, como con el contexto local previo. Estos fenómenos simbólicos, presentes en cada uno de los diversos campos de interacción de la estructura social de Baja California, serán tomados en cuenta a partir de dos niveles de estudio:

- 👉 Por su vínculo con los fenómenos propios de la globalización y el choque que esta conlleva a varios niveles (principalmente presentes en los aspectos económico, político y cultural).
- 👉 Estos son explicados a partir del contexto histórico previo.

Igualmente, para explicar con mayor detenimiento el proceso compositivo y para describir los herramientas utilizadas en la difusión del Colectivo Nortec, es necesario mencionar dos puntos de vista que se han relacionado durante el desarrollo de la música electrónica: a) Al igual que el código compositivo de corrientes como el futurismo, la música concreta, el techno y el house, la producción artística de la agrupación está basada en el uso de las

innovaciones tecnológicas. b) Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han tenido un papel destacado no sólo en el aspecto creativo, sino también en la propagación del movimiento.

Aunque el Colectivo Nortec ha obtenido mayor presencia a nivel internacional, las publicaciones y el trabajo bibliográfico de investigación relacionado (“Paso del Nortec” y “The Tijuana Sessions”) ofrecen una perspectiva limitada; a su vez, existen pocos trabajos dedicados a explicar las dinámicas de apropiación e interpretación presentes en el contexto de la frontera norte; por ello, este texto aportará un camino para los investigadores y estudiantes, con la finalidad de explicar dicho fenómeno, tomando en cuenta el impacto de la globalización y de los medios técnicos modernos, así como el papel del entorno de hibridación cultural que prevalece en Tijuana.

Tomando en cuenta la relación de estos elementos (presentes en el contexto de Tijuana) con la producción artística del Colectivo Nortec, se formuló la siguiente hipótesis:

- 🍌 La peculiaridad del Colectivo Nortec es producto de la forma en que la globalización ha influido en el poder simbólico de los artistas tijuanaenses: la irrupción de las Nuevas Tecnologías y el flujo bilateral de personas entre Estados Unidos de América y esta entidad –dada su cercanía con este país-, propician que elementos provenientes de otros lugares y del entorno se mezclen para dar paso a nuevas formas simbólicas; de este modo, elementos del ambiente norteco son extraídos de su entorno original para insertarse en el contexto global como nuevas formas simbólicas.

Consecuentemente, este trabajo busca explicar el vínculo de la producción artística con el entorno partiendo de un objetivo general, el cual consiste en lo siguiente: analizar los aspectos comunicativos de la música, el video y la imagen, producidas por el Colectivo Nortec, considerándolas como el resultado de la globalización dentro del estado de Baja California (Tijuana) y el acceso a las nuevas tecnologías. A su vez, la investigación tomará en cuenta los siguientes objetivos particulares para obtener mayor precisión en el estudio de aspectos específicos:

- 🍌 Identificar, la relación del Colectivo Nortec con el fenómeno de hibridación en Tijuana.

- 👉 Identificar, la influencia de las nuevas tecnologías en la creación y en la difusión de la música producida en Tijuana.
- 👉 Describir, las corrientes musicales que influyeron en la creación del Colectivo Nortec.
- 👉 Analizar, la producción del Colectivo Nortec.

Además de brindar mayor claridad al estudio, dichos objetivos han de resaltar la autenticidad de este fenómeno, el cual no ha podido evitar el enfrentamiento de los detractores de la música electrónica y puristas, quienes la califican como una “copia” o un “refrito” de lo Europeo o *gringo*, descalificando la trascendencia de estos avances y la conformación de una identidad (aun cuando se posea una influencia extranjera).

Tales características los distinguen de la producción musical proveniente de otros lugares del globo: los ambientes y los sonidos propios de la zona norte del país (instrumentos como la tuba, la tarola, el contrabajo, además del ruido de camiones, el percutir de pistolas y las voces con acento norteco) son asimilados por los artistas del campo cultural de la música electrónica tijuanaense. Esta particularidad los hace candidatos a inaugurar una nueva categoría dentro de la música creada por máquinas: ha surgido el Nortec, de la misma forma en que se han ganado el lugar otras corrientes antecesoras como la música concreta, la música futurista, el house o el techno.

El presente trabajo de investigación consta de cinco capítulos: I. Globalización, II. La obra del artista como producto de la relación entre el individuo y la cultura, III. El movimiento de música electrónica y su acogida en México, IV Las TICs y la producción de música electrónica, V. El Colectivo Nortec: creación y recreación en el campo cultural de la música electrónica Tijuanaense. En dichos apartados se busca describir la relación existente entre la producción global y la de la Cultura popular, dadas las condiciones del fenómeno de hibridación en el estado de Baja California Norte (Tijuana): el acceso a las nuevas tecnologías, el dinámico entorno social y las cualidades geográficas.

En el primer capítulo se comienza por definir teóricamente el fenómeno de Globalización; posteriormente se enumeran los procesos que surgen en el contexto cultural de Tijuana, entre ellos, los diversos e impredecibles tipos de apropiación que genera la glocalización, los cuales han de ser analizados bajo la óptica de los estudios culturales. El segundo capítulo retoma el concepto de la cultura, el cual, al estar dividido en dos subtemas principales (definición simbólica de cultura y formas simbólicas), explica la forma en que el

creador globalizado (un miembro de la sociedad mundial y por lo tanto, en interacción con otros escenarios y culturas) se apropia de elementos de su entorno local para dar paso a nuevas perspectivas y consecuentemente, a la innovación.

Con base en el enfoque estructural de la cultura<sup>1</sup> desarrollado por John B. Thompson, se analiza a la expresión artística (musical y visual) como una forma de comunicación, la cual forma parte de la categoría de las formas simbólicas, cuyas características principales son la intencionalidad y la convencionalidad; además de ello, poseen una carga significativa, como resultado de su inserción en un contexto sociohistórico. De esta manera, dichas formulaciones son aplicadas al tema de estudio, en el cual se vincula el ámbito de producción (espacial y temporalmente) tijuanense con la expresión del Colectivo Nortec.

Para entender el surgimiento y desarrollo del Colectivo Nortec, es necesario retomar la definición de cultura, la cual ha de comprenderse como el producto de las pautas de conducta, las interacciones entre los integrantes de una sociedad y las condiciones surgidas en su contexto. Como un primer acercamiento, la siguiente definición enfatiza el carácter evolutivo de la cultura desde una perspectiva antropológica: “La cultura es lo que se va acumulando y transformando en una sociedad a lo largo de los siglos, transmitiéndose de generación en generación. A la cultura pertenece no sólo el modo de sostener el violín o el bistorí, sino también la forma de limpiarse la nariz.”<sup>2</sup>

Sin embargo, para ofrecer una explicación con mayor sustento metodológico, en la cual se vinculen los estilos de vida, las pautas de conducta, el contexto social, las diversas interacciones de los actores consigo mismos y con los aparatos institucionales (de conflicto o concordia, oposición o acuerdo), es conveniente retomar el concepto estructural de la cultura (variante de la noción simbólica)<sup>3</sup>, propuesto por John B. Thompson, quien lo describe de la siguiente manera: “(...) concepción de la cultura que enfatiza *tanto* el carácter simbólico de los fenómenos culturales *como* el hecho de que

---

<sup>1</sup> El enfoque estructural de Thompson toma como punto de partida la noción simbólica de cultura, pero reduce las ambigüedades existentes en este concepto para darle mayor sustento metodológico, al enmarcar a los fenómenos en un contexto estructurado que se conforma como un campo significativo, sin menospreciar la cualidad simbólica de la vida humana ni las tensiones (problemas de poder y conflictos) surgidas durante el proceso de producción y recepción.

<sup>2</sup> “Cultura”. *Diccionario de Sociología*. 1 vol. España, ed. Herder, 1973. Págs. 190 y 191.

<sup>3</sup> A partir de un análisis detallado al respecto y a pesar de coincidir en ciertos aspectos, John B. Thompson rechaza dicho concepto por la siguiente causa: “La concepción simbólica de la cultura, especialmente como se ha elaborado en los escritos de Geertz, no consigue prestar suficiente atención a los problemas del poder y el conflicto, y de manera general, a los contextos sociales estructurados en los cuales se producen, transmiten y reciben los fenómenos culturales.” John Thompson. *Ideología y cultura moderna*. México, UAM, 1998. Pág. 202.

tales fenómenos se inserten siempre en contextos sociales estructurados. Podemos ofrecer una caracterización preliminar de esta concepción al definir <<el análisis cultural>> como *el estudio de las formas simbólicas –es decir, las acciones, los objetos y las expresiones significativos de diversos tipos- en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente (...)*<sup>4</sup>

Siguiendo esta formulación, se considera a la música, la imagen y el vestuario como representativos de un sentido, conformados a partir de un contexto cultural; los cuales, de acuerdo con los planteamientos de John B. Thompson, son considerados como formas simbólicas: “Usaré el término <<formas simbólicas>> para referirme a un amplio campo de fenómenos significativos, desde las acciones, gestos y rituales, hasta los enunciados, los textos, los programas de televisión y las obras de arte.”<sup>5</sup>

Dichas explicaciones ponen de manifiesto la relación de la expresión humana con la cultura. Con ello se puede demostrar el vínculo de las manifestaciones artísticas y el entorno: elementos como la música y la imagen, constituidas como variantes de la comunicación humana, son modificadas conforme la estructura social lo hace, ya sea por las innovaciones tecnológicas o por implicaciones económicas.

El Colectivo Nortec es ejemplo de dicha dependencia e interacción, al definirse de la siguiente manera: “Movimiento musical, originario de Tijuana, que fusiona música electrónica con música norteña y de banda. Colectivo de músicos y artistas que pertenecen al movimiento, el cual también integra artistas visuales y diseñadores (de norteño y tecno).”<sup>6</sup>

Consecuentemente, en la búsqueda de establecer una relación entre las composiciones de esta agrupación con el discurso de la música electrónica, es necesario describir las corrientes musicales que influyeron en la formación de sus obras, para posteriormente analizarlas a partir de este enfoque. En el tercer capítulo se describen aquellas vertientes que hicieron posible el surgimiento del Nortec (fusión entre los sonidos provenientes de la cultura popular norteña y las vertientes electrónicas). Para iniciar se retoman las nociones centrales de la música producida por aparatos electrónicos y los fundamentos estéticos de corrientes predecesoras (el futurismo y la música concreta), dando a conocer sus

---

<sup>4</sup> *Ibidem.* Pág. 203.

<sup>5</sup> *Ibidem.* Pág. 205.

<sup>6</sup> José Manuel Valenzuela. *Paso del Nortec.* México, Océano/Trilce Ediciones, 2004. Pág. 122.

premisas básicas; en segundo lugar se menciona la manera en cómo se propagó el movimiento, tomando en cuenta el intercambio entre diversas escenas y el papel de las fiestas rave.

De este modo se aprecia que en el ámbito de acción del Colectivo Nortec se conjugan la influencia cultural de la zona norte del país (inmediata a los artistas) con la música electrónica, cuya aportación fundamental es la capacidad de asimilar fuentes sonoras alternativas. Esta agrupación se configura dentro de un contexto de hibridación, modificación en los estilos de vida y anulación de fronteras físicas, al estar influenciado por la irrupción de la globalización dentro del ámbito local: específicamente en el territorio de Tijuana, la accesibilidad a las Nuevas Tecnologías de la Información, la situación geográfica particular y los procesos de glocalización se conjugan para crear nuevos estilos, fusionar corrientes y manipular las formas simbólicas de diversas maneras.

Para continuar con este estudio, es fundamental analizar los aspectos comunicativos de la música, el video y la imagen, producidas por el Colectivo Nortec, partiendo de la premisa básica que muestra el vínculo de estas obras con las diversas manifestaciones de la globalización dentro del estado de Baja California Norte (Tijuana) y con el acceso a las Nuevas Tecnologías de la Información (estas temáticas serán abordadas a lo largo de forman parte de los capítulos IV y V). A su vez, estos factores son descritos con el objetivo de mostrar su influencia en el aspecto creativo de esta agrupación; del mismo modo, es necesario dar a conocer el papel de los nuevos medios técnicos en la difusión de la música producida en Tijuana.

La relación del Colectivo Nortec con el acceso a las nuevas tecnologías y las herramientas de producción digitales queda ejemplificada en el caso del trabajo audiovisual: “Los visuales nortec recurren a la tecnología y a los nuevos programas de software para mezclar en vivo e incorporar materiales de sus bancos de imágenes y disparar sus proyecciones (ana) lógicas al mismo tiempo que los músicos construyen sus atmósferas auditivas. De esta manera, las mezclas de sonidos e imágenes conforman metafusiones gracias a la universalidad del MIDI.”<sup>7</sup>

Por este motivo, en el capítulo IV se muestra la relación de las Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación con el fenómeno de música electrónica, destacando el papel de estas herramientas en la difusión mundial de las formas simbólicas, con la finalidad de

---

<sup>7</sup> *Ibidem*. Pág. 97.

explicar su existencia como un ejemplo de la irrupción de lo global dentro de lo local; además estos elementos son considerados como los instrumentos de trabajo indispensables para el desarrollo de la escena.

A su vez, la ubicación de Tijuana en el mapa de la República Mexicana es relevante en el desarrollo del fenómeno, al ser uno de los municipios de Baja California con mayor cercanía a los Estados Unidos de América y con un tránsito constante de personas y vehículos. Estas circunstancias han permitido que sus habitantes se impregnen no sólo de la cultura de la región norte de México, sino de la del país vecino; además esta condición fronteriza permite de manera directa el acceso a las nuevas tecnologías y vanguardias.<sup>8</sup>

De acuerdo con ello, el quinto capítulo se divide en dos temáticas principales que abarcan la fusión de lo norteco con lo global. Así se observa al Colectivo Nortec como un resultado de la influencia entre territorios vecinos y la mezcla de lo local con elementos provenientes de diferentes latitudes, ya sea por el constante intercambio de formas simbólicas o por la intervención de la tecnología.

El Colectivo Nortec, siguiendo las pautas que dicta toda aquella música producida por máquinas (la recolección, digitalización y edición de fragmentos del entorno para convertirlos en una nueva pieza mediante el recurso de computadoras e instrumentos no analógicos) y como una agrupación dedicada a fusionar los ritmos de la electrónica con sonidos de la región norte del país, centra su ámbito al reciclaje de formas simbólicas generadas en su alrededor: “De manera consecuente con la apuesta musical, los nortecos resumen las expresiones culturales regionales como elementos constitutivos de su expresión estética. Por ello incursionan en la recuperación de la imagen estereotipada del narcotraficante o en los atuendos de los conjuntos nortecos y de banda. Más que una recuperación apologética del narcotráfico, la propuesta de nortec intenta desacralizar una serie de elementos que han adquirido fuerte presencia en la vida social de la frontera (...)”<sup>9</sup>

Así, en fiestas y eventos de música Nortec, se amalgama un espacio donde las imágenes de burros disfrazados como cebras se mezclan con fotografías de modernas vías rápidas y donde la tarola norteco con el beat electrónico forman una misma cosa; expresando con ello, la síntesis entre lo global y lo local.

---

<sup>8</sup> Cfr. Carlos A. Monsiváis Carrillo. *Vislumbrar ciudadanía*. México, Plaza y Valdés, 2004. Pág. 91.

<sup>9</sup> *Ibidem*. Pág. 85.

De esta manera, la escena electrónica tijuanaense, un fenómeno propiciado por la globalización en el estado -elementos provenientes de otros lugares y del entorno cotidiano se combinan-, resulta interesante por la forma particular en que recrea y transforma las formas simbólicas a partir del proceso de glocalización, de acuerdo con nuevas perspectivas, surgidas del choque que ello implica: no se trata de una reproducción fiel de corrientes extranjeras, tampoco es una producción local que integre en su contenido la fórmula de “lo Norteño” dictada por la industria mediática (ejemplo de ello, son los Tucanes de Tijuana, Banda Limón, Bronco, La Banda el Recodo, Los tigres del Norte...), sino una fusión única, dotada de rasgos existentes sólo en el contexto de Tijuana.

## Capítulo I

### GLOBALIZACION

Aunque toda la República Mexicana participa de las dinámicas de globalización, cabe señalar los rasgos particulares que la ciudad de Tijuana presenta:

- 👉 Las características geográficas de la región: la zona fronteriza de Baja California en la mayoría de los casos propicia movimientos poblacionales de diversa índole, entre ellos, las migraciones forzadas<sup>1</sup>, los desplazamientos de carácter rural-urbano<sup>2</sup> y las corrientes migratorias,<sup>3</sup> los cuales han motivado la atracción o la asimilación de diversos grupos sociales.
- 👉 La diversificación de la economía bajacaliforniana; específicamente el aumento de los empleos destinados a los servicios y a la maquila.<sup>4</sup>
- 👉 La presencia de inversión extranjera.
- 👉 El impacto tecnológico: las nuevas herramientas y los procesos de producción generados por la maquila han producido una serie de transformaciones en el entorno, que se manifiestan en el individuo y en el medio ambiente.
- 👉 El surgimiento de fenómenos culturales que combinan el acervo local con la impronta proveniente de la cultura global.

---

<sup>1</sup>Roberto Herrera Carassou explica estos fenómenos como relacionados con factores expulsivos de índole política: las condiciones económicas y los ciclos desarrollo que se presentan en un país, producen que los movimientos poblacionales se orienten hacia aquellas regiones con un nivel más alto de desarrollo urbano y donde –supuestamente- se ofrezcan mejores condiciones de vida.

<sup>2</sup>De acuerdo con Herrera Carassou, las migraciones rural-urbanas están estrechamente vinculadas con la situación económica de los países. Una descripción detalla de este y otros enfoques se incluye en el capítulo 3 del libro *La perspectiva teórica en el estudio de las migraciones*, realizado por Roberto Herrera Carassou. México, Siglo XXI editores.

<sup>3</sup>Herrera Carassou señala que las corrientes migratorias relacionan tanto a la comunidad que recibe como aquella de donde se expulsa a la población: “La migración que tiene lugar de un área de origen (salida) a una de destino (llegada) y a un grupo e migrantes con origen y destino común se le llama “*corriente migratoria*.” Roberto Herrera. *La perspectiva teórica en el estudio de las migraciones*. México, Silgo XXI editores, 2006. Pág. 29.

<sup>4</sup>A lo largo de su historia, esta entidad presenta peculiaridades en cuanto al desarrollo económico, entre ellas, la aplicación del Programa de Industrialización Fronteriza (1960) y el previo establecimiento de Tijuana como uno de los más activos centros de intercambio que existieron en la época de 1900, el cual estuvo motivado por dos factores clave: a) la instalación de locales dedicados al turismo norteamericano y el entretenimiento. b) El reconocimiento de la frontera norte como la única zona exenta de aranceles aduanales. Dichos sucesos serán descritos con mayor profundidad en el capítulo V.

Ante las características anteriormente citadas, es necesario plantear una descripción teórica, que incluya los niveles económicos, políticos, culturales y sociales, surgidos a partir de la globalización; sin embargo, este fenómeno se ha de considerar como una interacción, con el objetivo de comprender no sólo las tensiones producidas desde el exterior hacia el interior de un territorio, sino también los choques producidos por los encuentros entre las culturas locales y aquellas que figuran en el escenario global;<sup>5</sup> en este aspecto, el enfoque de los estudios culturales será una referencia forzada al momento de desarrollar la segunda parte de este capítulo.

### 1.1 Concepto de globalización

En un primer acercamiento, la globalización comprende una serie de intercambios,<sup>6</sup> llevados a cabo de diversos modos y a diferentes niveles, se trate de un convenio comercial o de un diálogo entre cibernautas de múltiples culturas. De acuerdo con Ulrich Beck, es necesario contemplar a este fenómeno como resultado de una modernidad post-nacional, es decir, un estadio político-económico caracterizado por la predominación del capital sobre el Estado nacional, cuyas repercusiones principales son el debilitamiento del poder estatal frente a las transacciones a nivel transnacional, se trate de los caprichos del mercado o de las dinámicas de una sociedad que rebasa –virtual o físicamente- las fronteras de un país.

Siguiendo la perspectiva ofrecida por Ulrich Beck, el fenómeno de globalización pone fin a distintos tipos de alejamiento y hace obsoleta la división geopolítica tradicional, dando como resultado la apertura de espacios que anteriormente se mantuvieron cerrados al mundo, el intercambio entre diversas culturas y la revalorización de los aspectos económicos: “Globalización significa la perceptible pérdida de fronteras del quehacer cotidiano en las distintas dimensiones de la economía, la información, la ecología, la técnica, los conflictos transculturales y la sociedad civil, y relacionada básicamente con

---

<sup>5</sup> De manera elemental, conviene señalar la percepción que Marshal McLuhan tenía al respecto: “El flujo eléctrico ha producido un contacto abrasivo entre sociedades diferentes a un nivel global, ocasionando en todo el mundo frecuentes colisiones de valores e irritación cultural (...)” Marshal McLuhan. *La aldea global*. México, Gedisa, 1990. Pág. 15

<sup>6</sup> Para obtener una descripción detallada de los diversos enfoques utilizados para estudiar la globalización, consulte los siguientes textos: *Dislocación y diferencia en la economía cultural global* (Appadurai); *La perspectiva teórica en el estudio de las migraciones*, capítulo 8 (Herrera Carassou); *¿Qué es la globalización?* (Beck); *Sociedad y comunicación*, capítulos cuatro y seis, (Teresa Páramo); *Televisión: comunicación global y regionalización* (Sinclair).

todo esto, una cosa que es al mismo tiempo familiar e inasible –difícilmente captable-, que modifica a todas luces con perceptible violencia la vida cotidiana y que fuerza a todos a adaptarse y responder”<sup>7</sup>

Sin embargo, debido a las referencias históricas, es difícil establecer un punto de partida para hablar de las primeras modalidades en que se manifestó dicho fenómeno. De acuerdo con Ulrich Beck, se ha hecho hincapié en tres principales hechos: a) el advenimiento del colonialismo, b) la conformación de las primeras empresas internacionales y c) el desmantelamiento de los tipos de cambios fijos.<sup>8</sup>

Por su parte, Malcom Waters<sup>9</sup> coincide con Immanuel Wallerstein en el hecho de vincular el colonialismo con globalización; de acuerdo con Waters, es necesario hacer referencia a los primeros encuentros entre Europa y América, con el objetivo de explicar la incursión de la cultura europea en todo el planeta, a través de la población, la colonización y la influencia cultural en zonas que anteriormente se mantenían aisladas a causa de su ubicación en el planeta (o eran regiones que habían sido completamente desconocidas para el mundo occidental o se encontraban alejadas por miles de kilómetros).

A partir de estos acontecimientos, surgen encuentros que ejemplifican el dinámico intercambio siempre presente en la globalización, entre ellos: la retroalimentación de las gastronomías –mientras occidente trajo consigo la preparación de pan de trigo, los nativos de América incorporaron el jitomate y la papa a la cultura europea-, nuevas corrientes artísticas surgidas del choque -el barroco o el neoclásico-, el sincretismo religioso, la mezcla racial, el flujo de recursos y de personas allende las naciones, etc.

Estas manifestaciones han adquirido mayor relevancia y se diversifican cada vez más conforme las innovaciones tecnológicas aumentan y potencializan los flujos de información entre los países. Así, dada la interconexión de los individuos, ha surgido un nuevo escenario, donde el Estado es rebasado por el mercado (globalismo) y las

---

<sup>7</sup>Ulrich Beck. *¿Qué es la globalización?* España, Paidós. 1998. Pág. 42.

<sup>8</sup>En su libro *¿Qué es la globalización?* el autor describe detalladamente este debate.

<sup>9</sup>Cfr. John Sinclair. *Televisión: comunicación global y regionalización*. España, Gedisa, 2000. Pág. 67.

interacciones del individuo transcultural, quien conforma la llamada sociedad mundial,<sup>10</sup> estos se mueven en un terreno sin referencia nacional, en un lugar virtual, regido por la instantaneidad y la co-presencia espacial.<sup>11</sup>

Ahondando en el tema, conviene establecer el concepto de Globalismo, el cual coincide con el debilitamiento del Estado, la supresión del estado benefactor y el surgimiento del neoliberalismo; en este nivel, la economía se politiza y se abren las puertas de los espacios cerrados, permitiendo que el capital se movilice a través de las fronteras, debido a la desregulación de los flujos financieros y al nuevo papel de los empresarios, quienes influyen en el gobierno al momento de tomar decisiones políticas, lo cual, según Ulrich Beck, se manifiesta de la siguiente forma: “Los peligrosos aspectos especulativos resultantes se hurtan a los controles de los Estados nacionales, por no decir incluso que hurtan a las economías nacionales sus propios cimientos sin que esté a la vista un marco reglamentador para las economías transnacionales o globales.”<sup>12</sup>

Para ello es necesaria la existencia de Estados débiles<sup>13</sup>, los cuales, a pesar de mantenerse aferrados a la monopolización del poder político, han perdido influencia en las decisiones y consecuentemente, no oponen mucha resistencia a las corporaciones transnacionales; como resultado, estas organizaciones ejercen presión con el objetivo de neutralizar aquellos procesos que impidan o limiten los flujos de dinero. La irrupción de dichos consorcios ha brindado algunos beneficios a estos Estados, entre ellos, el crecimiento económico, el aumento del PIB y un incremento parcial en las tasas de empleo.

Sin embargo, al término de cada ciclo de inversión, los Estados débiles se enfrentan a graves crisis de desempleo, estatización de la economía y recesión, como resultado de las políticas de apertura económica: aun cuando el objetivo del Estado es incentivar la

---

<sup>10</sup>Sociedad mundial es un concepto estrechamente vinculado con la globalidad y la vida transnacional, los cuales, aunque se llevan a cabo en el territorio de un país, rebasan la esfera local.

<sup>11</sup>Como se explicará en el capítulo II, la configuración de los medios técnicos (libro, revista, teléfono, radio, televisión, satélite, internet y dispositivos de almacenamiento digital) han permitido diversos tipos de co-presencia a los usuarios, debido a su capacidad para superar el carácter efímero de las formas simbólicas, y consecuentemente su disposición para intervenir en las modalidades de la transmisión cultural.

<sup>12</sup>Ulrich Beck. *Op. Cit.* Pág. 38.

<sup>13</sup>Para mayor información, consultar la obra *¿Qué es la globalización?* de Ulrich Beck.

inversión mediante la exención de impuestos, la reducción de la seguridad laboral y las prestaciones de ley, entre otras, la situación se revierte cuando el déficit orilla a la aplicación de regímenes fiscales que atentan contra los ciudadanos –se cobran altos gravámenes a las pequeñas empresas y el contribuyente de mediano ingreso–.<sup>14</sup>

Aunado a ello, las organizaciones laborales y sindicales pierden representatividad frente al capital, el cual cada vez requiere de menos trabajadores a consecuencia de la innovación tecnológica y la automatización del proceso productivo; como resultado, los empresarios dejan a un lado sus obligaciones como patrones y desdeñan de la negociación, imponiendo las condiciones más ventajosas.

Además de ello, la globalización no sólo propicia que el Estado pierda injerencia en lo político, sino también al nivel de los individuos, pues estos rebasan el territorio local, para estar inmersos en un conjunto de relaciones sociales a nivel transnacional; Ulrich Beck aborda este tema a partir del concepto de *globalidad y sociedad mundial*, mediante los cuales explica que cualquier evento o situación genera repercusiones en todo el planeta: “La *globalidad* significa lo siguiente: *hace ya bastante tiempo que vivimos en una sociedad mundial*, de manera que la tesis de los espacios cerrados es ficticia. No hay ningún país ni grupo que pueda vivir al margen de los demás. Es decir, que las distintas formas económicas, culturales y políticas no dejan de entremezclarse y que las evidencias del modelo occidental se deben justificar de nuevo.”<sup>15</sup>

En esa interacción, la jurisdicción estatal es superada por la sociedad mundial, pues las relaciones establecidas en este marco, no se circunscriben a la política del Estado nacional y ni siquiera dependen de ello para su existencia.<sup>16</sup> De este modo, aunque la globalidad se refiera a la incongruencia de los Estados nacionales frente a la sociedad actual, muestra también la repercusión de los hechos mundiales en el individuo, debido a la interconexión y las redes establecidas entre diversas comunidades que rebasan la

---

<sup>14</sup> “Los presupuestos del Estado asistencial y del sistema de pensiones, de la ayuda social y de la política municipal de infraestructuras, así como el poder organizado de los sindicatos, el superelaborado sistema de negociación de la autonomía salarial, el gasto público, el sistema impositivo y la <<justicia impositiva>>, todo ello se disuelve y resuelve, bajo el sol del desierto de la globalización (...)” *Ibidem*. Pág. 15

<sup>15</sup> *Ibidem*. Pág. 28

<sup>16</sup> De acuerdo con Beck, la sociedad mundial “(...) significa la totalidad de las relaciones sociales que no están integradas en la política del Estado nacional ni están determinadas (ni son determinables) a través de ésta.” *Ídem*.

territorialidad de una nación y se dispersan por todo el planeta, ya sea por los movimientos migratorios o por las interacciones virtuales, realizadas a través de las telecomunicaciones; a su vez, este fenómeno ha propiciado la creación de industrias culturales que intentan aglutinar varios públicos en una sola audiencia, con el objetivo de uniformizar el mercado de los productos globales.

Por otro lado, las interacciones surgidas en esta sociedad mundial dan lugar a nuevas formas de trabajo que incluyen una organización mundial de la producción, el teletrabajo y la migración de personas, puestos en marcha a partir de los avances en la telecomunicación<sup>17</sup> y el abaratamiento de los costos de transporte, así como la mencionada desregulación de las transacciones económicas a nivel transnacional: “(...) ya no existe necesidad de que los operarios trabajen juntos en un lugar concreto para producir determinados bienes o servicios. Los puestos de trabajo se pueden exportar, lo que no impide que, al mismo tiempo, los empleados <<cooperen>> transnacional o transcontinentalmente, o presten servicios concretos en contacto <<directo>> con el destinatario o consumidor.”<sup>18</sup>

Sin embargo, aunque una parte de las migraciones –y sus dinámicas- se pueden explicar a partir de los conceptos de globalidad y la sociedad mundial, es necesario señalar las causas económicas y políticas que les dieron origen, las cuales –sobre todo en Latinoamérica y los países subdesarrollados- están mayormente vinculadas con el globalismo y el desmoronamiento del Estado tradicional. Como se ha observado en las últimas tres décadas, la desregulación fiscal y la debilidad del poder Estatal, propiciados por la globalización, han mantenido ciclos de inestabilidad económica; dando como resultado que los habitantes se vean en la necesidad de desplazarse en distintos modos.

A partir de esto, es necesario retomar lo que Roberto Herrera Carassou define como la migración rural-urbano, ya que estas afirmaciones cobran sentido en el contexto actual de los países dependientes: “La falta de empleo, crónica en las sociedades desarrolladas,

---

<sup>17</sup>En su libro *La Aldea global*, Marshal McLuhan ya había vaticinado el papel que las nuevas tecnologías de la información y la comunicación habrían de tener en el contexto actual de la sociedad mundial: “Se han explicado varias razones de por qué necesitamos un sistema de transferencia de fondos electrónico de orden mundial. El número de las transacciones actuales, ya sean en efectivo, en cheque o por cable, es tan alto que se necesita el ordenador y una transmisión de datos simultánea para estar adelante.” Marshal McLuhan. *Op.Cit.* Pág. 116

<sup>18</sup> Ulrich Beck. *Op. Cit.* Pág. 39

aparece como el determinante fundamental del proceso migratorio agrario-urbano y de la misma forma el desequilibrio entre la oferta y la mano de obra 'crea una insostenible inestabilidad, la cual no puede menos que desembocar en la migración'.<sup>19</sup>

Así también, esta expulsión del campo a la ciudad forma parte del proceso de desplazamiento por etapas, el cual incluye una serie de mediaciones que van introduciendo al sujeto en el entorno de manera gradual. De acuerdo con las investigaciones de Humberto Muñoz y Orlandina de Oliveira,<sup>20</sup> la migración rural-urbana en América Latina contempla un desplazamiento escalonado, que en primer lugar comprende el arribo a un área urbana pequeña, para dar el segundo paso posteriormente, el cual consiste en partir desde ahí hacia la gran metrópoli. Sin embargo, existen movilizaciones que prescinden de un movimiento escalonado, gracias a los vínculos y la cooperación de las comunidades.

Si bien la migración urbano-rural corresponde a un periodo previo de crisis, tal como se presenta algunas veces en el contexto de México, las movilizaciones de mexicanos hacia el territorio de los Estados Unidos de América también pueden vincularse con los periodos de prosperidad prevalecientes en el vecino país del norte. Ambas modalidades (campo-ciudad-metrópoli y campo-metrópoli) dan como resultado la creación de redes<sup>21</sup> y comunidades de migrantes que influyen directa o indirectamente en los próximos desplazamientos (fenómeno conocido como el *stock effect*), las cuales tendrán en cuenta las conocimientos que los conocidos y familiares vivieron en ese proceso: "(...) las experiencias de los primeros migrantes son transmitidas al lugar de origen causando un impacto en el proceso de tomas de decisiones de los futuros migrantes."<sup>22</sup>

Del mismo modo, estas redes y comunidades transnacionales brindan al nuevo migrante mayores opciones para llevar a cabo sus objetivos, al darle la oportunidad de encontrarse con un proceso de adaptación menos traumático, ya sea por el apoyo brindado

---

<sup>19</sup> Roberto Herrera. *Op.Cit.* Pág. 87.

<sup>20</sup> Aunque el enfoque del texto *Migraciones internas en América Latina: exposición crítica de algunos análisis* (de Humberto Muñoz y Orlandina de Oliveira) acierta en este aspecto, requiere de ser complementado cuando se analizan otros contextos, donde la migración campo-metrópoli no está mediada por ciudades con un desarrollo moderado. *Cfr. Ibídem.* Págs. 63-65

<sup>21</sup> Para explicar el funcionamiento de estas redes, conviene mencionar el concepto de *migrant stock* (desarrollado por P. Neal Ritchey), el cual toma en cuenta el total de migrantes provenientes de una comunidad donante que residen en aérea receptora. *Cfr. Ibídem.* Pág. 116

<sup>22</sup> *Ibídem.* Pág. 135

(orientación para encontrar trabajo, soporte financiero, etc.) o por el simple hecho de compartir referentes sociales y culturales semejantes. Asimismo, a través de las acciones de la comunidad, el individuo recibe ayuda económica de diversos modos, como resultado de la organización de colectas o del influjo económico propiciado por las remesas.

Debido a los flujos migratorios, la apertura comercial y consecuentemente, al establecimiento de nuevos nichos de mercado, los lugares se transnacionalizan e irrumpen en otros países, en los cuales penetran a través de aportaciones a la cultura local, generando así la creación de ciudades cosmopolitas, marcadas por la diversidad racial y la multiculturalidad: “ (...) se puede observar como la transnacionalización influye en la nueva cultura de la segunda modernidad; por ejemplo, en la música musulmana de discoteca, en los "platos culinarios mestizos" —o la denominada "cuisine sauvage"—, en los recientes recitales musicales mundiales y en los niños euroasiáticos, afroeuropeos o cariboafricanos.”<sup>23</sup>

## 1.2 La globalización y los estudios culturales

En general, los fenómenos migratorios, así como las demás manifestaciones de la sociedad mundial producen que los elementos más representativos de un Estado rebasen las fronteras nacionales y se dispersen por todo el mundo; como resultado, salta a la vista otra perspectiva respecto de lo que se ha de entender por globalización: “(...) se puede describir como un *proceso* (antiguamente se habría dicho: como una dialéctica) que crea vínculos y espacios sociales transnacionales, revaloriza culturas locales y trae a un primer plano terceras culturas -<<un poco de esto, otro poco de eso, tal es la manera como las novedades llegan al mundo>> (Salman Rushdie)-.”<sup>24</sup> Lo anterior comprende implicaciones culturales a nivel local y procesos de apropiación particulares, los cuales deben ser estudiados con mayor detenimiento para esclarecer las afirmaciones planteadas a partir del concepto de globalización cultural.

De acuerdo con las afirmaciones de Ulrich Beck, la globalización cultural mantiene un vínculo estrecho con el desarrollo mundial, el cual ha de conducir a la uniformidad de los *modos de vida, símbolos culturales y modos de conducta transnacionales*: “El desarrollo

---

<sup>23</sup>Ulrich Beck. *Op. Cit.* Pág.114

<sup>24</sup> *Ibidem.* Pág. 30

del mercado mundial, según sostiene, por ejemplo, Kevin Robins, tiene consecuencias importantísimas para las culturas, identidades y modos de vida. La globalización del quehacer económico está acompañada de olas de transformación cultural, en el seno de un proceso que se llama <<globalización cultural>>.”

Sin embargo, el enfoque de los estudios culturales se muestra contrario a estos planteamientos, al señalarla imposibilidad de dicha homogeneización; para sustentar sus afirmaciones, los teóricos de esta corriente replantean la definición de globalización y la complementan con el concepto de glocalización. De acuerdo con esta perspectiva, la globalización requiere una revalorización de lo local, lo cual da lugar a una serie de procesos de apropiación y asimilación; Arjun Appadurai, partiendo de las consideraciones relacionadas con la globalización cultural, aborda el fenómeno de glocalismo: “(...) lo que estas argumentaciones suelen no considerar es que tan rápido como las fuerzas de las distintas metrópolis logran penetrar otras sociedades, muy pronto son aclimatadas y nacionalizadas de diversas maneras: esto vale tanto para los estilos musicales o constructivos como para la ciencia, el terrorismo, los espectáculos o las constituciones.”<sup>25</sup>

Esta aclimatación (haciendo referencia a la definición ofrecida por Appadurai) comprende el proceso de la glocalización, mediante el cual, la cultura local se apropia de las formas simbólicas y los artefactos producidos por la industria cultural, ya sea a través de procesos de interpretación personal o mediante estrategias mercadológicas; en las experiencias individuales el sujeto juega con esos elementos y los agrega a su estilo de vida, adaptándolos a sus necesidades y patrones culturales. A su vez, la glocalización puede operar como una táctica “(...) en la que el producto y su publicidad se adaptan a las características de cada mercado nacional.”<sup>26</sup>

El caso del Colectivo Nortec es un ejemplo de dicho proceso. Con la obra de esta agrupación, el movimiento de música electrónica –como un producto proveniente de la cultura global- de alguna forma fue aclimatado al país, tras diversas dinámicas, basadas en la conformación de un discurso que incluye elementos pertenecientes a la cultura popular local (tubas y sampleos de diálogos) y su reinterpretación a partir de géneros como el house, el techno y el drum & bass.

---

<sup>25</sup> Arjun Appadurai. “Dislocación y diferencia en la cultura global”  
<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/A%20Appaduraicap2.pdf> Pág. 7

<sup>26</sup> Sinclair John. *Op. Cit.* Pág. 76.

Continuando con ello, Appadurai afirma que la globalización cultural es un proceso contradictorio, debido a la necesidad de establecer ciertos patrones homogéneos en la distribución mundial de los productos: “La globalización de la cultura no significa homogeneización de la cultura, pero incluye la utilización de una variedad de instrumentos de homogeneización (armamentos, técnicas publicitarias, hegemonías lingüísticas, modas y estilos de ropa) que son absorbidos en las economías políticas y culturales locales, sólo para ser repatriadas en la forma de diálogos heterogéneos (...)”<sup>27</sup>

Sin dejar de lado las afirmaciones sobre la globalización económica, conviene señalar que esta, al vincularse con lo local, se muestra como un fenómeno de naturaleza heterogénea y particular -dependiendo del territorio receptor-, lo cual plantea un proceso de apropiación siempre dinámico, nunca estático.<sup>28</sup> En este sentido, Roland Robertson afirma que la globalización implica el establecimiento de interdependencia entre culturas locales: “(...) lo local debe entenderse como un *aspecto* de lo global. La globalización significa también acercamiento y mutuo encuentro de las culturas locales, las cuales se deben definir de nuevo en el marco de este *clash of localities*.”<sup>29</sup>

En esta interacción local-global, la globalización aparece como dinámica y caótica, de tal modo que es necesario retomar los planteamientos de Appadurai, quien la concibe como un fenómeno ligado a la interacción de cinco paisajes que se mueven entre los Estados y rebasan las fronteras nacionales para conformar flujos interdependientes que atraviesan todo el mundo: *Ethnoscapes*, *Technoscapes*, *Finanscapes*, *Mediascapes*, *Ideoscapes*:<sup>30</sup>

- 👤 *Ethnoscapes* (paisaje de personas): los movimientos de personas son fenómenos de la globalización y conforman el dinámico mundo cotidiano, se trate de migrantes, turistas, refugiados, exiliados y *gastarbeiter* (obreros temporales que provienen del extranjero). Contrario a lo que se podría pensar, esta movilización ya no es exclusiva de las élites.

---

<sup>27</sup> Arjun Appadurai. *Op. Cit.* Pág. 20

<sup>28</sup> John Sinclair, tras reflexionar en torno al concepto de glocalización, concluye: “Como dice Robertson, <<concepciones contemporáneas de localidad son producidas en términos globales>>, pero, insiste, esto no produce homogeneidad porque aunque la forma sea <<universal>>, su contenido es particular.” John Sinclair. *Op. Cit.* Pág. 77

<sup>29</sup> Ulrich Beck. *Op.Cit.* Pág. 79

<sup>30</sup> Para obtener una explicación puntual de cada uno de éstos paisajes, se recomienda consultar el texto de Arjun Appadurai. “Dislocación y diferencia en la cultura global” <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/A%20Appaduraicap2.pdf>

- 👉 *Technoscapes* (paisaje tecnológico): flujos de las tecnologías, se trate de las tecnologías de la información y la comunicación o de las inversiones que realizan las empresas multinacionales (las cuales se manejan de forma similar en todo el mundo). Poniendo atención a las distintas modalidades de la distribución mundial de la tecnología, Appadurai hace la siguiente afirmación: “La extraña distribución de las tecnologías y, por consiguiente, las peculiaridades de este paisaje tecnológico son crecientemente dinamizados, no por ninguna obvia economía de escala ni de control político ni de racionalidad de mercado, sino por un conjunto de relaciones cada vez más complejas entre flujos de dinero, posibilidades políticas y la disponibilidad tanto de personal calificado como sin calificación.”<sup>31</sup>
  
- 👉 *Finanscapes* (paisaje financiero): “Se refiere a los flujos de dinero, la transferencia de capital (incluyendo la fuga), especulación internacional en divisas, acciones y mercancías, además de inversiones.”<sup>32</sup> Conviene señalar la vinculación de los paisajes étnico, tecnológico y financiero: estos se vinculan de un modo errático y fragmentario, pues, además de estar regidos por sus propios condicionamientos, establecen los parámetros para moverse en el ámbito de acción de los otros dos.
  
- 👉 *Mediascapes* (paisajes de los medios): comprende tanto a las modalidades en la producción y distribución mundial de los medios de comunicación, como los contenidos, compuestos principalmente por inmensos y complicados conjuntos de imágenes, en los cuales, los contextos se mezclan indiscriminadamente.
  
- 👉 *Ideoscapes* (paisaje de ideas): en este paisaje se alude la ideología que dichas imágenes contienen implícitamente. De acuerdo, con Appadurai, éstas poseen una mayor vinculación en el ámbito de la política: “(...) por lo general, son políticas de una manera directa y, frecuentemente, tienen que ver con las ideologías de los Estados y las contraideologías de los movimientos explícitamente orientados a conquistar el poder del Estado, o al menos una parte de éste.”<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibidem*. Pág. 10

<sup>32</sup> John Sinclair. *Op.cit.* Pág. 74.

<sup>33</sup> Arjun Appadurai. *Op. Cit.* Pág. 12

Partiendo de la relación entre los paisajes y el entorno local, Appadurai afirma que las culturas glocales poseen una <<relativa autonomía>> respecto del estado y la sociedad mundial, es decir, surge un nuevo tipo de manifestaciones que son resultado de los procesos de apropiación y asimilación presentes en el encuentro entre lo global y local. En este ámbito, los imaginarios o paisajes sirven de puente entre el mundo global y las culturas locales, dando como resultado formas de vida marcadas por la diversidad: “Las culturas glocales que se están abriendo paso ya no están vinculadas a ningún lugar ni a ningún tiempo. Carecen de contexto, y son <<una verdadera mezcolanza de componentes dispares, recogidos de todas partes y de ninguna, salidos del carromato moderno (posmoderno) del sistema de comunicación global>>.”<sup>34</sup>

En el caso concreto de Tijuana, se pueden observar un conjunto de características que se han hecho presentes a partir de su fundación, entre ellas: a) la instauración de los Perímetros libres experimentales b) la precoz y dinámica participación en los transacciones internacionales<sup>35</sup> c) su peculiar participación en los procesos *modernizadores, los cuales* siempre la han mantenido como una ciudad en una fase semidesarrollada b) su colindancia con los Estados Unidos de América d) consecuentemente, debido a su ubicación geográfica (en frontera con un país desarrollado) y las características de modernización presentes en la entidad, han hecho funcionar mecanismos relacionados con la movilización humana, entre ellos, la migración escalonada, flujos humanos y corrientes migratorias e) estos tipos de desplazamientos comprenden no sólo el ámbito nacional; por el contrario, su procedencia y dirección es diversa, con lo cual, surgen nuevas modalidades en las interacciones, que se ven ejemplificadas por la creación de redes y comunidades de subsistencia, así como en los procesos de apropiación del entorno.

Dichos planteamientos encuentran un referente empírico al analizar las obras de agrupaciones artísticas como Yonke Art, Bulbo o Nortec, las cuales se convierten en parte fundamental de un proceso de apropiación, el cual está orientado por una perspectiva que involucra el discurso de la música electrónica y patrones de composición tradicionales; a

---

<sup>34</sup> Ulrich Beck. *Op. Cit.* Pág.86

<sup>35</sup> Aunque en los inicios del siglo XX, este intercambio comercial se limitaba al ámbito turístico y de entretenimiento, las transacciones irregulares entre mexicanos y estadounidenses se remontan a un siglo atrás, lo cual suscitó que fuera regularizado en años posteriores mediante el establecimiento de los “Perímetros Libres Experimentales” (1933). Cfr. José Manuel Valenzuela, ET. AL. *Por las fronteras del norte*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003, México. Pág. 99

su vez, los encuentros de estas corrientes musicales son sólo un ejemplo del modo en que las formas simbólicas locales se integran al proceso de globalización, mediado a partir de un impredecible fenómeno de glocalización, el cual involucra nuevas interpretaciones y aplicaciones, dependiendo de las diversas dinámicas surgidas en el campo de interacción.

De este modo se puede apreciar que los artistas tijuanaenses tienen a su disposición una multitud de conocimientos, imágenes y formas simbólicas, que se dan cita en el entorno a partir del proceso de globalización, dando como resultado la acumulación de los recursos necesarios para hacer frente al discurso dominante: a través del ejercicio del poder simbólico y la realización de estrategias de valoración, los creadores proponen nuevas modalidades en la interpretación de la cultura popular nortea, basadas en la perspectiva global (previamente aclimatada).

Por esta razón, conviene hacer un breve recorrido por la historia, con el objetivo de demostrar el desarrollo de Tijuana como una zona repleta de los intercambios típicos de la sociedad mundial; de este modo, al momento de desarrollar el estudio del caso práctico, será necesario llevar a cabo una descripción del contexto previo, partiendo desde el establecimiento de los actuales límites fronterizos (2 de febrero de 1848), hasta concluir en los hechos que actualmente se relacionan con el estado.

## Capítulo II

### LA OBRA DEL ARTISTA COMO PRODUCTO DE LA RELACIÓN ENTRE EL INDIVIDUO Y LA CULTURA

Para definir teóricamente al Colectivo Nortec, es necesario tomar en cuenta la noción estructural de cultura, la cual marca las pautas para estudiar un fenómeno de acuerdo a la orientación antropológica, enfocada en analizar los aspectos simbólico y contextual. Aunque a lo largo de la historia el uso del vocablo “cultura” se ha usado con el objetivo de referirse a una variedad de aspectos, el enfoque utilizado en el presente trabajo retoma el concepto de acuerdo a las definiciones posteriores al debate clásico que relacionaba esta palabra con la civilización, el progreso y el refinamiento del ser humano; así también se aleja de concepciones estéticas o filosóficas, con el fin de estudiar el problema desde una perspectiva más amplia, tomando en cuenta tanto el análisis discursivo o formal como el contextual, con el objetivo de incluir las determinaciones o interacciones entre el entorno y creatividad.

A partir de dicha conceptualización, la producción del Colectivo Nortec, en tanto formas simbólicas (o fenómenos culturales), posee características particulares que John B. Thompson describe como sus aspectos <<intencional>>, <<convencional>>, <<estructural>>, <<referencial>> y <<contextual>>. Sin embargo, antes de describir por separado cada una de estas cualidades, es necesario hacer un recuento del desarrollo de la antropología y de las modalidades más comunes en el estudio de la cultura. Con ello se logrará establecer las diferencias y limitaciones de la noción simbólica respecto de la definición estructural de la cultura.

## 2.1 Noción estructural de la Cultura

El término cultura nos remite a un sinfín de aspectos relacionados con la producción simbólica del ser humano, considerada como "...<<un particular modo de vida>> moldeado por valores, tradiciones, creencias, objetos materiales, y por un territorio."<sup>1</sup> Esta, a través del tiempo y el espacio se va modificando como resultado de la interacción en sociedad y la vida diaria. De esta manera, la forma general de hacer cultura se concatena con los recursos particulares de los diferentes grupos.

El término cultura ha adoptado múltiples significados a lo largo de la historia,<sup>2</sup> sin embargo, dichas concepciones dejaron entrever sus deficiencias al establecer los patrones y conductas occidentales como absolutos para el resto del mundo, de modo que el sujeto o sujetos incapaces de cumplir con estos requisitos eran considerados como fuera de la cultura. Entre los principales trabajos que comenzaron a esclarecer las cosas, están los estudios de la antropología, disciplina que en un inicio intentó llevar a cabo una evaluación imparcial del término, al desarrollar una noción descriptiva que parcialmente abrió paso a otras expresiones culturales<sup>3</sup> en el ámbito académico.

A pesar del esfuerzo de la antropología, persistió un sesgo evolucionista que explicaba las manifestaciones de las otras culturas como producto del retraso respecto a las naciones hegemónicas. Ante dicho conflicto, la noción simbólica de la cultura se caracterizó por ser una de las alternativas más populares para estudiar fenómenos culturales, debido a su interés por analizar los elementos significativos de la producción humana.

El enfoque simbólico de la cultura, además de tomar en cuenta al lenguaje como un elemento cargado de significado, extiende su estudio a otros aspectos de la vida humana: "Los seres humanos no sólo producen y reciben expresiones lingüísticas significativas, sino que también dan significado a construcciones no lingüísticas: acciones, obras de arte y objetos materiales de diversos tipos."<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> James Lull. *Medios, comunicación, cultura*. Argentina, Editorial Amorrortu, 1995. Pág. 92.

<sup>2</sup> Para conocer de manera detallada el uso que ha tenido la palabra a lo largo de la historia, se recomienda acudir al trabajo realizado por John B. Thompson en el capítulo 3 del libro *Ideología y cultura moderna*. 2ª. ed. México, UAM, 1998. 482 págs.

<sup>3</sup> El aporte de la noción descriptiva radica en su interés por considerar a las formas simbólicas como elementos que distinguen a una sociedad de otra. *Cfr.* John B. Thompson. *Ideología y cultura moderna*. 2ª. ed. México, UAM, 1998. Pág. 191.

<sup>4</sup> *Ibidem*. Pág. 195.

De esta manera, el enfoque simbólico pone especial interés en objetos, actitudes, expresiones y acciones, considerados como el resultado, y sobre todo, como un vestigio de las condiciones sociales en las que fueron producidos. Aunque algunos postulados son adoptados por el enfoque estructural de cultura, la definición sólo es útil en la medida en que plantea el estudio de formas simbólicas; descontando el resto del análisis propuesto.<sup>5</sup>

Si el estudio procediese de acuerdo al enfoque simbólico, se incurriría en conclusiones falsas, basadas tan sólo en el estudio formal de las formas simbólicas producidas por el Colectivo Nortec y en supuestos a cerca de su integración en el contexto Tijuanaense, pues, de acuerdo a esta perspectiva, la cultura es contemplada como un patrón de significados atribuidos a símbolos, cuyas propiedades se transmiten históricamente y de manera inmutable, como si los resultados de una investigación interpretativa en particular se hicieran extensivos a toda la generalidad de contextos en los que se insertan los fenómenos culturales.

Por ejemplo: el análisis del significado de la melodía *Noches de Verano* -panóptica rmx- (mezcla de Roberto Mendoza al track<sup>6</sup> del músico Manrico Montero) en el sector joven de Tijuana no implicaría los mismos resultados para todos los contextos, ni tampoco para las otras partes de la sociedad que integran el municipio (aunque se trate de la misma forma simbólica), porque en cada uno de los ámbitos existen dinámicas, estructuras, reglas y estilos de vida particulares. Los investigadores, con base en lo que estas melodías representan formalmente (narcotráfico, violencia, elementos de música electrónica y fusión estilística, entre ellos el recurso de acoplar el sonido repetitivo de un arma a los acordes de un sintetizador) y en el análisis del significado asignado por este sector poblacional, no pueden afirmar que la violencia y el mestizaje de estilos musicales sean vistos de la misma forma en todo el territorio y en diferentes escenarios.

De esta manera, al sacrificar el estudio del contexto social y sus dinámicas, así como de las tensiones surgidas en el transcurso del tiempo (propiciadas por el poder y los conflictos), el estudio que procede de esta forma posee un amplio grado de ambigüedad e

---

<sup>5</sup> En opinión de Thompson, el análisis de la cultura realizado con base en la concepción simbólica tiene las siguientes limitaciones: "(...) se asemeja más a la interpretación de un texto literario que a la observación de una regularidad empírica. El analista trata de dar sentido a las acciones y expresiones, y especificar el significado que tienen para los actores que las ejecutan, y al hacerlo así, aventurar algunas sugerencias, algunas consideraciones refutables, acerca de la sociedad de la que forman parte estas acciones y expresiones." *Ibidem*. Pág. 197

<sup>6</sup> En idioma español, track equivale a melodía, canción o pista.

inexactitud. Sin embargo, debido a su interés por estudiar las acciones y expresiones de los seres humanos, se ha conformado como parte del concepto estructural de la cultura, con la diferencia de que éste último toma en cuenta otros elementos para su estudio: el contexto y los procesos sociales.<sup>7</sup>

Así, se entiende que en el desarrollo de una investigación, la definición estructural de cultura tiene el mismo interés por el significado y el contexto: contempla tanto los rasgos estructurales internos de las formas simbólicas,<sup>8</sup> como el ámbito en el que se insertan. Con ello, se sugiere que el análisis cultural estudie la interdependencia de los fenómenos culturales (acciones y expresiones diversas) con el entorno y procesos particulares (determinados por su ubicación en el tiempo y estructurados de acuerdo a la dinámica social); además de esta relación, la producción, la transmisión y la recepción varía de acuerdo a dichas variables.

### 2.1.1 Formas simbólicas

Las formas simbólicas, también conocidas como fenómenos culturales, comprenden tanto expresiones como acciones, incluyendo las manifestaciones artísticas, las representaciones acerca del mundo producidas por un grupo<sup>9</sup> e incluso, las estrategias de interpretación-codificación usadas en la producción o/y recepción de las mismas. Como ya se señaló en el apartado anterior, dichos fenómenos están compuestos generalmente por cinco características, cuyo papel e importancia varía de uno a otro. Por tanto conviene describir cada uno de estos aspectos:

Intencional.- John B. Thompson, de manera elemental, explica a las formas simbólicas como <<expresiones de un sujeto y para un sujeto>>; en la producción de estos fenómenos siempre influyen (aunque sea de manera implícita) los objetivos del emisor, quien busca darse a entender con otros.

---

<sup>7</sup> “La concepción estructural de la cultura no es tanto una alternativa la concepción simbólica como una modificación de ella: es una manera de modificar la concepción simbólica tomando en consideración los contextos y procesos estructurados socialmente.” *Ibidem*. Pág. 204.

<sup>8</sup> Aunque posteriormente serán descritos con mayor detenimiento bajo el nombre de características de las formas simbólicas, los rasgos estructurales más comunes son los siguientes: <<intencional>>, <<convencional>>, <<estructural>>, <<referencial>> y <<contextual>>.

<sup>9</sup>Thompson define las formas simbólicas como “(...) un amplio campo de fenómenos significativos, desde las acciones, gestos y rituales, hasta los enunciados, los textos, los programas de televisión y las obras de arte.” *Ibidem*. Pág. 205.

La intencionalidad consiste en el hecho de que durante los procesos de creación e interpretación, las formas simbólicas siempre se configuran con base en la intervención de un ser humano,<sup>10</sup> por lo cual se distinguen de los rasgos surgidos en la naturaleza, producto de eventos que existen independientemente de la presencia del hombre, aun cuando sean representación de algún fenómeno, e incluso cuando adquieren la cualidad de signos a partir de un proceso de apropiación.

Debido al carácter dinámico de la interpretación, al analizar el significado de una forma simbólica no sólo es necesario considerar lo que el productor se propuso o quiso decir durante su emisión; también han de ser contemplados las otras acepciones surgidas a partir de dicha circunstancia, pues el sentido no siempre es igual a los sugeridos por el emisor, sobre todo cuando se trata de fenómenos culturales que no implican una situación dialógica: los textos, rituales y obras de arte, entre otros, pueden poseer o alcanzar tal significación, que difícilmente podría comprenderse detalladamente si se parte de consideraciones respecto a los propósitos del autor, e incluso, varían de manera confusa respecto a la intención inicial del creador.<sup>11</sup>

Tal hecho evidencia la pluralidad de sentidos que un fenómeno puede adquirir durante el proceso de emisión-recepción, en el cual intervienen factores como la inserción de las formas simbólicas en contextos diferentes, la disponibilidad en el tiempo y en el espacio, así como la posesión de diversos recursos o capitales, ya sean económicos, simbólicos o culturales.

Ejemplo de ello es el caso del track *Polaris*, creado por Ramón Amezcua (Bostich) con el objetivo de evidenciar la dualidad existente entre la música popular y la electrónica; a su vez, comenta que la utilización del programa D Pole es otro motivo: "(...) la llamé así porque la mayoría de los sonidos los edité con el software D Pole, y también por los opuestos que veía entre la música popular y el sonido electrónico".<sup>12</sup> Sin estas referencias, el nombre del track pasaría inadvertido e incluso el análisis se limitaría a

---

<sup>10</sup> "La constitución de los objetos como formas simbólicas presupone que sean producidos, contruidos o empleados por un sujeto para dirigirlos a un sujeto o sujetos, o que sean percibidos como si hubieran sido producidos así por el sujeto o sujetos que lo reciben." *Ibidem*. Pág. 206.

<sup>11</sup> "El significado o sentido de una forma simbólica puede ser mucho más complejo y variado que el significado que podría derivarse de lo que el sujeto productor se propuso originalmente." *Ibidem*. Pág. 207.

<sup>12</sup> José Manuel Valenzuela. *Paso del Nortec*. México, Océano/Trilce Ediciones, 2004. Pág. 136.

relacionar la pieza con corrientes del *drum n´ bass*, sin embargo, la interpretación, guiada a partir de esta explicación, nos da pistas para notar las diferencias entre los filtros, los sonidos característicos de la música norteña (tarolas y tubas) y las cajas de ritmo que participan, entre otros.

Convencional.- El uso, la creación e interpretación de formas simbólicas se basa en la disposición de ciertas reglas o códigos, incluyendo la utilización de palabras, gestos, así como convenciones estilísticas y de interacción, cuya aplicación se da de manera común y corriente en el transcurso de la vida diaria.

Algunos patrones tienen un papel exclusivo para cada momento del intercambio, e incluso no se corresponden entre sí; así, para la producción, construcción o empleo de formas simbólicas, influyen *reglas de codificación*; mientras que la interpretación se basa en *reglas de decodificación*. De esta manera, aun cuando exista un interés deliberado por parte del emisor y la cuidadosa aplicación de las reglas mencionadas, la interpretación de una forma simbólica no siempre ha de coincidir con el mensaje propuesto de antemano.

El ejemplo siguiente hace referencia a tales reglas: durante la creación de la música popular norteña se usan ciertas palabras y estilos con el objetivo de ser asimilados por la gente inmersa en el ámbito norteño (aplicación de las *reglas de codificación*). De manera simultánea, esta música puede ser asimilada por diferentes personas, ubicadas en diversos contextos sociales, y con lo cual, poseedoras de distintas *reglas de decodificación*, permitiendo incluso interpretaciones que difieren sustancialmente de las sugeridas, tal como sucedió con los integrantes del Colectivo Nortec, quienes, tras un proceso de apropiación, integraron las virtudes de la música norteña desde la perspectiva electrónica.

Estas diferencias entre las reglas de codificación y decodificación han permitido variaciones, y con ello, se logra un enriquecimiento y dinamismo, tal como sucedió con la música popular en Tijuana, la cual, al ser asimilada de acuerdo con otros patrones de decodificación existentes en el municipio (entre ellos los provenientes de otros géneros musicales así como los aplicados por migrantes o personas pertenecientes a otros campos), ha dado lugar a una infinita variedad de combinaciones, entre ellas, la producción lograda por los integrantes del Colectivo Nortec.

Estructural.- las formas simbólicas poseen una estructura articulada, compuesta por diferentes elementos, los cuales mantienen relaciones particulares. Dichos componentes, así como las interacciones entre ellos, generan una configuración propicia al estudio formal: “Analizar la estructura de una forma simbólica implica analizar los elementos específicos y las interrelaciones de éstos que pueden distinguirse en la forma simbólica en cuestión (...)”<sup>13</sup>

A su vez, estos elementos, aunque pueden existir de manera independiente a las formas simbólicas, se unen de manera específica para originar fenómenos particulares, como en el caso del Colectivo Nortec, el cual utiliza fragmentos de sonidos del entorno fronterizo (música grupera, de banda callejera, corridos, sampleos ambientales, música electrónica, etc.) para producir *música electrónica con sabor de nortea*. Dichas muestras sonoras (elementos nortea) ya existían de manera independiente al Colectivo Nortec, e incluso conformaban parte de otra forma simbólica, pero han sido articulados con una nueva estructura, capaz de conformar un fenómeno cultural, resultado de la mezcla.

A pesar de la importancia que tiene el aspecto estructural en el estudio formal o discursivo, el significado de las formas simbólicas no se limita a tales combinaciones y estructuras; éstas también remiten a algo en específico, lo representan, se relacionan con cualquier objeto existente.

Referencial.- las formas simbólicas, además de conformarse a partir de las características estructurales y los elementos que la integran, se configuran como la representación de aspectos que existen en el mundo,<sup>14</sup> es decir, poseen un referente.

El referente y el significado, aunque tienen características semejantes (ambos son resultado de una representación), difieren, debido a que este último se configura solamente como parte integral del signo,<sup>15</sup> indisociable del significante; mientras tanto, una forma simbólica o un elemento de ésta tiene la capacidad de representar u ocupar el

---

<sup>13</sup> John B. Thompson. *Op. cit.* Pág. 211.

<sup>14</sup> “Las formas simbólicas no sólo son concatenaciones de elementos y de las interrelaciones de éstos: típicamente son representaciones de *algo*, representan o retratan algo, dicen algo *acerca* de algo.” *Ibidem.* Pág. 212.

<sup>15</sup> De acuerdo con Ferdinand de Saussure ` (...) lo que el signo lingüístico une, no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica (...) ´ “Signo”. *Diccionario básico de comunicación.* México, Editorial Nueva Imagen, 1992. Pág.440.

lugar de algún objeto o individuo en específico, aun cuando se trate de elementos no lingüísticos. Por ejemplo, artefactos como las botas vaqueras, el sombrero tejano y las chamarras de piel son algunas de las piezas representantes de la cultura popular nortea.

Contextual.-las formas simbólicas se manifiestan siempre en contextos sociales específicos, a partir de los cuales se producen y reciben, por lo cual adquieren valoraciones particulares, e incluso pueden tener un estrecho vínculo con el lugar y el momento de su producción o interpretación. Así, estos elementos pueden contener un vestigio de las condiciones sociales de su producción, distribución y consumo.

Haciendo hincapié en el flujo de fenómenos culturales, cabe señalar el papel de los medios técnicos de transmisión, los cuales van desde la garganta, hasta la más avanzada tecnología satelital y la codificación de la señal humana en la interfase cibernética; éstos últimos son utilizados generalmente por instituciones específicas, con el objetivo de intercambiar y crear formas simbólicas más elaboradas (programas de televisión, obras de arte y los textos). Durante este proceso de intercambio, puede existir un distanciamiento entre los contextos: "(...) las características espaciales y temporales del contexto de producción pueden diferir de manera significativa o total de las características del contexto de recepción. Ésta es la típica situación de las formas simbólicas que se transmiten por conducto de medios técnicos de algún tipo (...)”<sup>16</sup>

Esta contextualización de las formas simbólicas permite ubicar los factores que intervienen en los procesos de producción y recepción (recursos, habilidades y condicionamientos sociales). De este modo, la emisión de un fenómeno cultural puede diferir de su misma interpretación, pues los sujetos activos en cada etapa, poseen distintos recursos, habilidades y condicionamientos sociales.

El track “Don Loope” es un ejemplo de la importancia de la contextualización en el estudio de las formas simbólicas. Dicha pieza, producida por Pedro Gabriel Beas (Hiperboreal), fue creada con el objetivo de hacer referencia al bar Don Loope, uno de los escenarios de Baja California Norte que vio nacer al Colectivo Nortec, al ser un lugar que se dedicaba a presentar el material de los grupos locales especializados en música electrónica y en la exploración de nuevos sonidos. A primera vista, el nombre del track no dice mucho para

---

<sup>16</sup> John B. Thompson. *Op.cit.* Pág. 218.

una persona que desconoce la historia de esta agrupación; sin embargo, para la audiencia Tijuanaense y los conocedores, la pieza remite a los aspectos relacionados con el origen y desarrollo de este fenómeno.

### **2.1.2 El artista y su entorno social**

Como ya se ha dicho, dadas las cualidades de las formas simbólicas, es necesario ubicarlas dentro de un contexto, a través del cual se producen, intercambian e interpretan, pues su estudio varía de acuerdo a factores específicos, tanto en el plano material, como en el relacionado con la cultura. En un primer acercamiento, es conveniente destacar el papel de los medios técnicos y el aparato institucional en el consumo y producción de formas simbólicas –generalmente aplicados para reducir la distancia entre emisor y receptor-; posteriormente es necesario aplicar el análisis relacionado con las dinámicas y las estrategias llevadas a cabo por los sujetos dentro de un campo de interacción, el cual implica diferentes niveles de estudio.

Por último, siguiendo la perspectiva estructural, la producción de las formas simbólicas ha de ser explicada como el resultado del poder simbólico y cultural, esto, con el objetivo de describir el funcionamiento de la cultura popular de manera análoga a un proceso de constante reciclaje.

### **2.1.3 Consumo de formas simbólicas**

Hablar del consumo de formas simbólicas implica dos aspectos que se deben tomar en cuenta: el vinculado con la transmisión cultural y el referente a la interpretación y decodificación. El primero está a cargo de los medios de transmisión, mientras que el segundo tiene íntima relación con los aspectos *contextual e intencional*.

Como anteriormente se ha mencionado, el intercambio de formas simbólicas se lleva a cabo mediante el recurso de los medios de transmisión, ya sea por el uso del aparato fónico (garganta, faringe, vibraciones en el aire producidas por la voz) o por el despliegue de tecnologías e instituciones que posibilitan el flujo de información entre terminales remotas.

Durante este intercambio de formas simbólicas, influyen características que Thompson describe mediante el concepto de la *transmisión cultural*, compuesta por tres aspectos principales: a) el *medio técnico de transmisión*, b) el *aparato institucional de transmisión* y c) el *distanciamiento espacio-temporal*.

Gracias al desarrollo de los medios de comunicación masiva, estos aspectos han obtenido una serie de transformaciones y con ello, poseen una nueva importancia, la cual se hace visible en su capacidad de fusionarse de modos particulares con el objetivo de producir, mercantilizar y hacer circular las formas simbólicas. Thompson define a estas combinaciones bajo el concepto de <<modalidades de la transmisión cultural>>; por ejemplo, Radio Global, una estación independiente que transmite vía Internet: esta radiodifusora requiere de la mezcla -en diferentes grados- entre un medio técnico (la red y la tecnología cibernética), un aparato institucional y un distanciamiento espacio-temporal (con centro de operaciones en Tijuana, Radio Global transmite música y productos multimedia a prácticamente cualquier terminal del mundo).

De acuerdo con la definición de Thompson, un medio técnico de transmisión es el soporte físico de una forma simbólica y simultáneamente puede cumplir con el papel de materia prima y transmisor;<sup>17</sup> debido a sus características materiales, el medio técnico permite cierto grado de *fijación*, *reproducción* y *participación*. El nivel de fijación dependerá del soporte empleado, el cual puede ofrecer que una forma simbólica esté vigente durante poco tiempo o supere el momento de transmisión para ser almacenada durante mucho tiempo, y con lo cual, permanezca disponible para usarse después. Por ejemplo: una hoja de papel ofrece menor grado de fijación que un disco compacto y otros dispositivos digitales, pues se halla más vulnerable ante condiciones ambientales (inundaciones, incendios y viento) y los errores humanos (si el documento se ensucia o es sumergido en algún líquido no tóxico, impide su lectura completa o es totalmente ilegible).

Al momento de fijar las formas simbólicas en el soporte físico se busca que éste además sea reproducible, y por lo tanto, capaz de ser multiplicado cuantas veces sea necesario; al respecto Thompson ofrece el siguiente ejemplo: "(...) el desarrollo de la litografía, la

---

<sup>17</sup> Thompson describe al medio técnico de la siguiente manera: "(...) los componentes materiales con los cuales, y en virtud de los cuales, una forma simbólica es producida y transmitida (...) dichos componentes varían enormemente desde las condiciones materiales de una conversación cara a cara hasta los sistemas electrónicos de amplificación y difusión de audio (...)" *Ibidem*. Pág. 244.

fotografía y el gramófono fue significativo no sólo porque permitió que los fenómenos visuales y acústicos se fijaran en un medio durable, sino porque permitió que se fijaran en una forma que en principio se podía reproducir.”<sup>18</sup>

Recurrir a un medio técnico de transmisión implica la *participación* de los sujetos que lo usan, sin importar el lugar que ocupen en el proceso de intercambio de formas simbólicas: tanto al momento de la codificación o de la decodificación, se les exige el dominio de ciertas habilidades y recursos.<sup>19</sup>

De manera simultánea, la transmisión cultural está estrechamente vinculada con la existencia de un *aparato institucional de transmisión*, el cual tiene las siguientes características: “(...) un conjunto determinado de arreglos institucionales en los cuales se despliega el medio técnico y se insertan los individuos que participan en la codificación y decodificación de las formas simbólicas.”<sup>20</sup>

Por último, el intercambio de formas simbólicas implica un tipo de distanciamiento espacio-temporal: la transmisión, sin permitir excepciones, siempre difiere del contexto de producción, tanto en el tiempo como en el espacio; inclusive, es capaz de lograr su inserción en diferentes escenarios espacio-temporales. Un fenómeno que puede presenciarse después del momento de haber sido producido, se caracteriza por un distanciamiento en el tiempo; por otro lado, un evento puede ser presenciado por sujetos que se encuentran en sitios remotamente distantes, gracias al distanciamiento espacial producido por los medios técnicos.

Por ejemplo, un performance capturado en video presenta un distanciamiento temporal, porque deja de ser un suceso efímero y se convierte en un evento que puede presenciarse aún después del momento de haber sido realizado. Igualmente la transmisión en vivo del rave *Maquiladora de Sueños* (este evento multidisciplinario estuvo disponible a través del portal [www.donloope.com](http://www.donloope.com)) implica un distanciamiento en el espacio, porque los usuarios de la red tuvieron la oportunidad de presenciarlo aunque se encontraran a miles de kilómetros.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*. Pág. 245.

<sup>19</sup> *Cfr. Ibidem*. Pág. 247.

<sup>20</sup> *Ídem*.

Debido a la complejidad de los medios técnicos existentes y a su capacidad de almacenamiento, estas posibilidades se expanden hasta niveles no imaginados.<sup>21</sup> En un primer caso, cuando se trata de un medio técnico capaz de reducir las distancias físicas entre el contexto de emisión y el/los de recepción, se logra una copresencia temporal: a pesar de hallarse físicamente separados, los emisores y receptores concurren en el mismo suceso de manera simultánea, sin necesidad de desplazarse hacia las terminales, tal como sucede con las conferencias virtuales.

Esto ha dado lugar a una forma de consumo global y translocal que rebasa los límites geográficos. En el caso específico de Tijuana esto se hace evidente al observar el nivel de equipamiento urbano de la población; sobre todo, es necesario tomar en cuenta aquellos medios técnicos que posibilitan el acceso a múltiples formas simbólicas: a diferencia de otros estados y el Distrito Federal, el 20.7% (frente al 10.4% en México) de los hogares de Tijuana cuenta con computadora, mientras tanto el 7.1% (en comparación con el 4.8% en México) tiene contratado el servicio de Internet; a su vez, el 22.8% (frente al 15% en a nivel nacional) es suscriptor de televisión por cable.<sup>22</sup>

Mientras tanto, los medios técnicos implicados en el distanciamiento temporal (casete, disco compacto y grabación digital, entre otros), como herramientas que requieren forzosamente del procesamiento inmediato de la información, generalmente fijan los mensajes mediante una copresencia espacial, y por lo tanto los copian con el objetivo de trascender en el tiempo. La grabación de conciertos es un ejemplo de este distanciamiento: la música se captura al momento de ser ejecutada por un artista, con lo cual permanece disponible para ser escuchada posteriormente.

Cuando las características de ambos medios técnicos se fusionan, la transmisión de las formas simbólicas trasciende los espacios alcanzados por los contextos de copresencia, dando como resultado la *extensión de la disponibilidad* espacio-temporal de los fenómenos culturales; sin embargo, esta situación mantiene un estrecho vínculo con el medio técnico de transmisión y el aparato institucional al que están sometidos tanto el emisor y como el receptor. Consecuentemente, mientras un medio técnico sea más durable y permita mayor soporte material, la *extensión de la disponibilidad* aumentará: "La

---

<sup>21</sup> *Ibidem*. Pág. 249 y 250.

<sup>22</sup> Consultar anexo, cuadros 2 (*Equipamiento cultural I*) y 2.1 (*Equipamiento cultural II*).

extensión de la disponibilidad en el tiempo requiere generalmente de la fijación de las formas simbólicas y en consecuencia es facilitada por los medios que permiten un nivel relativamente alto de fijación y que son relativamente durables.”<sup>23</sup>

Mientras tanto, corporaciones como la radiodifusoras, televisoras y los servidores en Internet han extendido la disponibilidad de las formas simbólicas, al permitir una copresencia que va más allá del tiempo y el espacio: permiten el almacenamiento, el múltiple flujo a terminales y acceso a material archivado (aunque en la mayoría de los casos, las páginas poseen una disponibilidad limitada). <sup>24</sup>

Este flujo hace referencia a escenarios *espacio-temporales* específicos, dadas las relaciones con el contexto: la producción de formas simbólicas puede diferir o poseer cierta semejanza espacial y temporal respecto de los contextos de recepción; en especial, la transmisión de los fenómenos culturales mediante el uso de *medios técnicos* implica forzosamente un alejamiento entre el momento de producción y el de consumo (distanciamiento *espacio-temporal*). Por ejemplo, series televisivas como “Los años maravillosos”, “La niñera”, “Perdidos”, entre otros, destinadas originalmente al público de los Estados Unidos de América, se transmiten en la república Mexicana, donde son asimiladas a partir de dinámicas y pautas de interpretación diferentes.

A lo largo de este proceso y debido a que las formas simbólicas irrumpen en contextos diversos, surgen distintos tipos de interpretación -además de la propuesta por el sujeto productor-, gracias a los *procesos de valoración* y de los *conflictos de evaluación*. En un primer paso, es conveniente considerar a los sujetos en tanto integrantes de *campos de interacción*,<sup>25</sup> quienes, a partir de la posición que ocupan, disponen sus recursos en torno a estrategias orientadas al logro de sus objetivos.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*. Pág.250

<sup>24</sup> De acuerdo con John B. Thompson, la extensión de la disponibilidad ha ido en aumento gracias a las nuevas tecnologías: “Algunos de los desarrollos más importantes en las nuevas tecnologías de comunicación computarizadas y la transmisión directa por satélite, se pueden considerar en parte como desarrollos que extienden la disponibilidad en el espacio y el tiempo, en tanto que también dan a los usuarios de tales tecnologías una mayor flexibilidad y control sobre las condiciones de su uso.” *Ibidem*. Pág. 251

<sup>25</sup> De acuerdo con Pierre Bourdieu, en un campo de interacción existe una serie de relaciones entre los recursos o capitales de los sujetos y las posiciones que ocupan en diferentes escenarios durante su vida. Estos capitales o recursos son los siguientes: capital económico, capital simbólico y capital cultural.

Las formas simbólicas inmersas en un contexto están sujetas a <<procesos de valoración>><sup>26</sup> (*procesos de valoración, evaluación y conflicto*), como resultado de las características de dominación-subordinación, existentes en los campos de interacción:

- 👉 Valoración simbólica: los sujetos que crean y reciben las formas simbólicas les confieren cierto valor simbólico. Los objetos obtienen este valor gracias a los modos en que son asimilados por los productores y receptores, quienes pueden darles una apreciación negativa -el desprecio o incluso la denuncia- o positiva – estimación-. Por ejemplo, la valoración de los corridos: algunas personas los aprecian por sus cualidades como un canto épico, mientras que otros los condenan por el uso de la agresividad en sus temas.
  
- 👉 Valoración económica: a partir de este proceso, las formas simbólicas adquieren un precio, por lo cual asumen el carácter de mercancías. De acuerdo con Thompson, esta mercantilización es propia de los bienes simbólicos. Por ejemplo: un disco inédito sólo posee valor simbólico, sin embargo, cuando es recuperado del anonimato y del ámbito privado para ser promovido por una compañía musical, adquiere un valor económico.

Durante cada uno de estos procesos, surgen (por lo general) formas particulares de conflicto:

- 👉 *Conflicto de evaluación simbólica*: son causados por las diversas asimetrías y diferenciales, propias de los contextos sociales estructurados. Así, los productores de formas simbólicas pueden asignar una valoración diferente de quien la recibe, o por el contrario, “(...) un objeto elogiado por algunos puede ser denunciado o despreciado por otros.”<sup>27</sup>
  
- 👉 Debido a la contextualización de las formas simbólicas, las valoraciones varían en función del lugar que los emisores tienen en la sociedad: de acuerdo a su posición social, unos sujetos gozan de mejores condiciones para emitir su punto de vista e incluso para imponerlos al resto.

---

<sup>26</sup> Cfr. *Ibidem*. Pág. 229.

<sup>27</sup> *Ibidem*. Pág. 230.

- 👤 Al mercantilizarse, una obra puede ganar autenticidad no sólo por aquellos que ocupan un lugar privilegiado para opinar al respecto, sino también por las personas que les han dado su reconocimiento como evaluadores, y por lo tanto, respetan su posición al momento de asignarle valor a una obra.

Por ejemplo: una forma simbólica tendrá mayor valoración si es acreditada por la opinión de un productor como Ejival (Enrique Jiménez Valdez), quien, gracias al gran reconocimiento en el ámbito musical Tijuanaense, tiene mayor oportunidad de ser tomado en cuenta, debido a sus recursos y a su posición en el campo de interacción musical de Tijuana; mientras que un aficionado a la música electrónica, sin capital simbólico suficiente, tiene menores oportunidades de otorgar crédito a las producciones de este terreno.

- 👤 *Conflicto de evaluación económica*: un *bien simbólico* puede valorarse económicamente y en diferentes niveles, a partir de las consideraciones de diversos individuos, ya sea por que algunos le asignen más valor, mientras otros lo consideran de inferior valía.

En tales casos se trata de una cuestión relacionada con los contextos sociales estructurados, en los cuales, las acciones de los sujetos pueden otorgar superioridad a los fenómenos culturales o por el contrario, provocar su devaluación. Tanto emisores como receptores, al reconocer los procesos de valoración implícitos en las formas simbólicas, llevan a cabo estrategias para incrementar o disminuir el valor económico y simbólico; estas se relacionan con el lugar de los individuos dentro de un campo de interacción específico; el resultado final depende de los recursos que tengan a la mano y de su relación con los demás miembros. De acuerdo con John Thompson, existen nueve tipos característicos de las posiciones *dominantes*, *intermedias* y *subordinadas*.<sup>28</sup>

Así, una persona que ocupa una posición dominante tiene acceso a variedad de capitales, y por lo tanto, llevará a cabo una estrategia de *diferenciación*<sup>29</sup> al momento de producir formas simbólicas; a su vez, puede realizar una estrategia de *burla* al referirse

---

<sup>28</sup> Para encontrar más información al respecto, se recomienda consultar el capítulo "Concepto de cultura", incluido en la obra *Ideología y cultura moderna*, de John B. Thompson.

<sup>29</sup> Mediante esta estrategia se busca establecer una distinción entre los individuos de posición dominante y quienes se ubican en una situación de subordinados.

despectivamente (calificándolas desatinadas, torpes, de mal gusto, carentes de refinamiento) a las formas simbólicas producidas en el seno de posiciones subordinadas. Por último, los sujetos dotados del dominio adoptan el elogio como una estrategia (*condescendencia*) para humillar a los demás productores y reiterarles su posición subordinada.

Mientras tanto, los ocupantes de las posiciones intermedias<sup>30</sup> presentan un nivel medio de recursos, ya sea, al tener restricciones de un tipo (se trate del capital económico, cultural o simbólico), al contar con un capital limitado, o por un desequilibrio en la distribución de los recursos. Por lo general, este segmento sigue una estrategia de *moderación*, mediante la cual considera como favorables los bienes a los cuales puede acceder, aún cuando conoce de antemano dicha situación; sin embargo, estos sujetos también pueden experimentar la *presunción*, caracterizada por tener como meta el ingreso a los grupos que se ubican en niveles superiores.<sup>31</sup>

Aunque el sujeto ubicado en el nivel intermedio dispone sus recursos con base en la *moderación* o la *presunción*, también puede asumir una estrategia orientada hacia la desvalorización de formas simbólicas producidas por los sectores dominantes: al contrario de lo que sucede con la *presunción* -mediante la cual se dedican a imitar las valoraciones de los grupos dominantes con el objetivo de integrarse a ellos-, el propósito es situarse por encima de quienes ocupan una posición superior.

De este modo, se pretende *devaluar* o *desprestigiar* las formas simbólicas producidas por los grupos dominantes, mediante el desprecio y la crítica; de igual modo, quienes ocupan una posición subordinada dentro de un campo (debido a sus limitados recursos y oportunidades), llevan a cabo estrategias de *rechazo*, al grado de subestimar e incluso ridiculizar los objetos y obras producidos por los sujetos colocados en sectores más elevados.

---

<sup>30</sup> “Las posiciones intermedias en un campo son aquéllas que ofrecen acceso a un tipo de capital pero no a otro, o que ofrecen acceso a diversos tipos de capital pero en cantidades más limitadas que las que están a disposición de los individuos o grupos dominantes.” *Ibídem*. Pág. 236.

<sup>31</sup> Al momento de producir o evaluar formas simbólicas, los sujetos ubicados en una posición intermedia imitan a aquellos que ocupan lugares dominantes, e incluso tratan de emularlos.

Sin embargo, las estrategias de *viabilidad* y *resignación respetuosa* son las más usadas por los sujetos de posiciones subordinadas. Poseedores de una menor proporción de capitales, tienen prioridad por satisfacer las necesidades de supervivencia, y por lo tanto, otorgan mayor valor a los artículos que les son prácticos y funcionales, características propias de una estrategia de viabilidad. A su vez, puede existir una *resignación respetuosa* respecto de las formas simbólicas creadas por los grupos dominantes; estas expresiones se contemplan superiores, y con ello, como merecedoras del respeto.

Para entender más a fondo las características del entorno, es necesario tomar en cuenta la estructura social, la cual comprende una variedad de elementos, cuya existencia es de gran importancia para el estudio de la producción y recepción. Con el propósito de explicar las propiedades de los contextos sociales, se ha de tomar en cuenta el concepto *campos de interacción*, definido por Pierre Bordieu como una serie de relaciones entre los recursos o capitales de los sujetos y los lugares que ocupan en diferentes escenarios en el transcurso de su vida; al respecto, Bordieu describe la importancia de los recursos simbólico, económico y cultural en el cumplimiento de los objetivos particulares, y a su vez destaca el papel de los mismos en tanto elementos intercambiables. En razón de dichos capitales, las personas obtienen una posición en cada espacio social y pueden utilizarlos indistintamente para alcanzar sus metas.

El capital económico está conformado por dinero y propiedades de toda índole; mientras tanto, el cultural se compone de destrezas, conocimientos e instrucción académica. Por último, el capital simbólico se compone de "(...) elogios, el prestigio y el reconocimiento acumulados que se asocian con una persona o posición."<sup>32</sup>

De esta manera, mientras un sujeto puede utilizar el capital económico para ser aceptado en un campo de interacción exclusivo de la élite (a partir del pago de membresías en clubes, casinos, o mediante el ingreso a determinados espacios de convivencia privada), aplica otro tipo de recursos para acceder a otros escenarios, como puede ser en el caso de ir a un restaurante o asistir a una exposición de automóviles. Mientras tanto, para lograr una interacción con sus inmediatos, el sujeto aplicará su capital simbólico, el cual le permite gozar de cierto reconocimiento y respeto, facilitándole el trato con los demás.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*. Pág. 220.

Dentro de los diferentes campos de interacción, los individuos, al intentar la realización de sus metas e intereses, se guían por reglas y convenciones diferentes, ya sea mediante la aplicación de pautas evidentes o implícitas, formales o imprecisas. En este sentido es necesario tomar en cuenta el papel de las normas y las reglas en el establecimiento de una estructura que orienta la vida cotidiana: "Pueden conceptuarse como *esquemas flexibles* que orientan a los individuos en el curso de sus vidas diarias, sin elevarse nunca a nivel de preceptos explícitos y bien formulados."<sup>33</sup>

Ante la flexibilidad e inexactitud mostrada por las normas y convenciones, es posible que durante su uso cotidiano, se desarrollen infinitos procesos de recreación y renovación, producto de las adecuaciones que el individuo realiza para responder ante nuevas situaciones. A su vez, el sujeto orienta sus actividades a partir de las instituciones; éstas se conforman por conjuntos específicos de reglas y recursos parcialmente constantes, capaces de cumplir con una doble función: mientras surgen en campos de interacción, al mismo tiempo los crean.<sup>34</sup> Aun cuando las instituciones forman parte de éstos, no abarcan su totalidad: muchas de las acciones se caracterizan por existir dentro de los campos de interacción, pero fuera de un marco institucional determinado.

Hasta ahora se ha hablado de los campos de interacción en tanto espacios sociales dispuestos por reglas y recursos; sin embargo, éstos también se caracterizan por la existencia de una distribución desigual del poder y los recursos, es decir, poseen una *estructura social*.<sup>35</sup> De este modo, al hablar de un campo de interacción estructurado, se le considera como un espacio definido por las asimetrías y diferencias parcialmente estables.

De acuerdo con este análisis, el poder y la ubicación que los individuos poseen dentro del campo de interacción son los elementos principales y a partir de los cuales se emplean los recursos disponibles; mientras el sujeto goce de una posición determinada, tendrá algún tipo de poder, permitiéndole tener a la mano ciertos capitales. Como consecuencia, las características del contexto no sólo influyen en la acción e interacción de las personas,

---

<sup>33</sup> *Ibidem*. Pág. 221

<sup>34</sup> John B. Thompson describe este proceso: "Cuando se establece una institución específica, da forma a campos de interacción preexistentes, y al mismo tiempo crea un nuevo conjunto de posiciones y trayectorias posibles." *Ibidem*. Pág. 223

<sup>35</sup> Según John B. Thompson, la *estructura social* es un término que remite a las diferencias y asimetrías propias de un campo de interacción.

sino que además penetran hasta la misma manera de producir e interpretar las formas simbólicas existentes, así un sujeto que disponga de pocos recursos económicos puede ubicarse en una posición intermedia, debido al dominio de vastos capitales culturales y simbólicos, de la misma forma, quien posea un limitado capital cultural y simbólico, pertenecerá a un estrato intermedio, aun cuando cuente recursos económicos.

En primer lugar, los sujetos ubicados en una posición específica dentro de un campo de interacción usan recursos, reglas y convenciones; por otro lado, las condiciones sociales del contexto influyen en el momento de recepción<sup>36</sup>, lo cual hace pensar en un proceso no pasivo, dinamizado por la valoración y la interpretación. Por consiguiente, las maneras de comprender y evaluar una misma forma simbólica pueden variar de un individuo a otro, de acuerdo a la posición que cada uno ocupe dentro de los campos de interacción estructurados.

#### **2.1.4 Poder simbólico**

John B. Thompson, en un primer acercamiento, se refiere al poder de la siguiente forma: “(...) es la capacidad de actuar para alcanzar los objetivos que se tienen (...)”<sup>37</sup>. Estas propiedades, existentes en todas las variantes del ejercicio del poder, incluyendo las modalidades institucionalizadas, entre ellas las esferas del poder económico (la industria), político (el aparato estatal) y coercitivo (organizaciones militares y paramilitares), se caracterizan por su capacidad para establecer, conservar y preservar reglas sociales específicas a lo largo del tiempo.<sup>38</sup>

La configuración del poder depende de las posiciones existentes dentro de un campo, donde la organización y el aprovechamiento de los recursos son unas de las condiciones necesarias para el logro o incumplimiento de los intereses. Mientras un sujeto o grupo ocupe una posición superior dentro del campo, los recursos aumentarán y con ello, su

---

<sup>36</sup> “Si las características de los contextos sociales son constitutivas de la producción de formas simbólicas, también lo son de las maneras en que éstas se reciben y comprenden. Las formas simbólicas son recibidas por individuos que se sitúan en contextos sociohistóricos específicos, y las características sociales de estos contextos moldean las maneras en que son recibidas y valoradas por ellos.” *Ibidem*. Pág. 227.

<sup>37</sup> *Ibidem*. Pág. 225

<sup>38</sup> Éstas son resultado de la existencia de un grupo dominante, el cual, gracias a sus recursos y a su posición dentro del campo de interacción, impone las pautas a seguir durante un periodo de tiempo.

capacidad de actuar para alcanzar sus metas; por el contrario, quienes se hallan en una situación de subordinación, tienen escasos recursos, y consiguientemente, menor posibilidad de intervenir en el transcurso de los sucesos, dando como resultado un reducido poder.

Siguiendo con esta lógica, la utilización del poder simbólico corresponde a la inquietud de modificar el desarrollo de una situación, acción o suceso, mediante el empleo de formas simbólicas.<sup>39</sup> A diferencia de los otros tipos de poder, el simbólico es mucho más flexible y accesible: puede ser usado por cualquier persona, sin enfrentarse al control y a los condicionamientos existentes en otras modalidades; este ejercicio se caracteriza por tener una naturaleza mucho más efímera, plástica y democrática, al ofrecer una alternativa para enfrentar los escenarios previamente establecidos.<sup>40</sup>

De este modo, con el fin de asimilar la situación y en el mejor de los casos, modificarla, el ejercicio del poder simbólico permite la integración de un discurso personalizado, a partir de dos puntos de referencia:

- ☞ Los valores tradicionales, las rutinas y los rasgos permanentes de los escenarios locales en los que se habita.
- ☞ Las herramientas, objetos, música, textos, reglas y otros elementos producidos en el interior de las instituciones, incluyendo los medios de comunicación masiva y los centros de trabajo, entre otros.

El poder simbólico, como consecuencia de la tensión entre los contextos previamente estructurados y las rutinas de los sujetos, guarda un estrecho vínculo con el poder cultural:<sup>41</sup> los individuos los aplican de manera continua para adaptarse a las distintas situaciones que enfrentan durante su vida cotidiana, sin embargo, el poder cultural se

---

<sup>39</sup> Para mayor información, revisar el libro *Medios, comunicación, cultura*, de James Lull.

<sup>40</sup> “(los poderes simbólicos) Son esenciales para la vida cotidiana pues nos ayudan a reelaborar los ámbitos estructurados por las fuerzas de la autoridad económica, política y militar, a tratar con esos ámbitos, a adaptarnos a ellos y hasta a transformarlos.” James Lull. *Op.cit.* Pág. 99.

<sup>41</sup> James Lull define al poder cultural de la siguiente manera: “(...) *capacidad de definir una situación desde el punto de vista cultural*. El poder cultural es la capacidad que tienen los individuos y los grupos de producir sentidos y de construir (en general de manera parcial y temporaria) formas de vida (o constelaciones de <<zonas culturales>>) que apelan a los sentidos, a las emociones y a los pensamientos de uno mismo y de los demás.” *Ídem*.

diferencia por la utilización de otros recursos simbólicos, los cuales se configuran con la intención de ser aplicados a estrategias culturales de acción, encaminadas al logro de los objetivos particulares.

El ejercicio de este poder implica la modificación de reglas sociales (que indican *cómo deberíamos comportarnos*), con el objetivo de transformarlas en reglas que indiquen el *cómo podríamos comportarnos*; con ello se logra transmutar la obligatoriedad de ciertas normas, para conformar pautas alternativas.

El poder cultural posee mucho mayor complejidad que el simbólico, debido a su ámbito de acción, el cual abarca no sólo los aspectos relacionados con los valores y actividades rutinarias que surgen en los espacios locales, sino también la impronta proveniente de los medios de comunicación y otras instituciones que forman parte del entorno.

Los integrantes del Colectivo Nortec ejemplifican el ejercicio de estos poderes, al retomar elementos de la cultura popular nortea (violencia, imágenes de narcotraficantes y del cowboy mexicano) para crear un mensaje que se integra al campo de interacción de la música electrónica, proponiendo así, una alternativa frente a las pautas establecidas anteriormente por el discurso tradicional.

### **2.1.5 Cultura popular y medios de comunicación masiva**

Aunque erróneamente se le relaciona con las expresiones y acciones transmitidas a través de los medios de comunicación masiva, la cultura popular es aquella que está inmersa en los individuos, producto de la gente, que surge como una respuesta ante las formas simbólicas producidas por la televisión, la radio y la prensa.

De acuerdo con James Lull, la cultura popular es una consecuencia de ejercer poder cultural, porque implica un flujo de recursos simbólicos (puede ser ejercido tanto por los individuos como por los aparatos institucionales); con lo cual, es posible hablar de la anulación de las distancias entre productores y consumidores de artefactos culturales. Sin embargo, las expresiones y acciones siempre giran en torno a una relación simbiótica entre la cultura popular y los aparatos institucionales de transmisión: "(...) lo <<popular>> en la cultura popular realmente significa que los impulsos e imágenes culturales se

originan en los ámbitos cotidianos para luego ser acogidos, interpretados y usados por la gente común (...) después de pasar por el proceso de mercantilización y circulación al que los someten las industrias culturales y los medios.”<sup>42</sup>

Debido a la tensión entre las expresiones de la cultura popular y aquellas provenientes de los grupos que ocupan posiciones de dominación, surge un proceso que funciona de manera análoga a un constante proceso de reciclaje:

- 👉 Las expresiones y acciones provenientes de la cultura popular alimentan la creatividad de los medios de comunicación masiva y se conforman como un punto de referencia para la producción de formas simbólicas y productos culturales.
- 👉 De manera simultánea, existe una retroalimentación proveniente de los medios de comunicación, quienes otorgan recursos a la cultura popular.<sup>43</sup>

La música y la danza son los terrenos más fértiles de la cultura popular, en los cuales, el ejercicio del poder cultural ha sido determinante, al convertirse en materia prima de estilos provenientes de la subcultura<sup>44</sup> y las fuentes alternativas a la producción de los medios de comunicación. Ejemplo de ello, es la música House de finales de la década de 1980, resultado de la fusión entre corrientes que en un principio sólo eran consumidas por minorías (negros, migrantes latinos y gays).

Aunque la subcultura ofrece formas simbólicas, estilos de vida y reglas que manifiestan cierta distinción frente a las manifestaciones provenientes de los grupos dominantes, posee una tendencia hacia la integración en el discurso comercial, con lo cual, se va perdiendo aquél carácter distintivo, hasta ser asimilado por los medios de comunicación masiva.

---

<sup>42</sup> *Ibidem*. Pág. 102.

<sup>43</sup> “Los medios de comunicación masiva contribuyen a ese proceso al distribuir los recursos culturales entre los individuos oprimidos y los grupos subordinados que luego los emplean para construir sus tácticas de resistencia a las estrategias hegemónicas de contención.” *Ibidem*. Pág. 101

<sup>44</sup> James Lull ofrece la siguiente aproximación hacia el término: “Si concebimos a los grupos sociales dominantes como la cuerda cultural principal, las subculturas constituyen pues las cuerdas menores; no formas menores, sino instrumentos que tocan en un registro diferente, a menudo más atrevido, más provocativo.” *Ibidem*. Pág. 110

## Capítulo III

### EL MOVIMIENTO DE MÚSICA ELECTRÓNICA Y SU ACOGIDA EN MÉXICO

Para iniciar el capítulo se deben establecer no sólo los rasgos tecnológicos de la música electrónica, caracterizados por la producción, intercambio y distribución de sonidos a través de aparatos y TICs,<sup>1</sup> también es necesario explicarla como un campo artístico ya explorado por la vanguardia de inicios y mediados de siglo XX (futurismo y música concreta). Por ello, este género ha dejado de considerarse una simple herramienta de otras vertientes musicales, al constituir formas originales de expresión, relacionadas con el entorno industrial y el hábitat del autor.

Por último, para contextualizar el objeto de estudio como resultado de la convergencia de la música electrónica y la escena correspondiente, es necesario mostrar los géneros electrónicos que influyeron directamente en el desarrollo del Nortec, así como los espacios rave (ya sean virtuales o físicos) que hicieron posible su difusión.

#### **3.1 ¿Música electrónica o cultura electrónica del baile?**

Un término espinoso, dadas sus formas de creación y consumo, el movimiento de música electrónica alcanza otros ámbitos, como son los estilos de vida y las formas de socialización. De este modo, para despejar todas las dudas al respecto, se comenzará por diferenciar aquellas definiciones genéricas y las involucradas con otros aspectos, propias de la escena, tomando en cuenta a autores especializados en el tema.

---

<sup>1</sup> Las nuevas tecnologías de la información ofrecen nuevos modos de interacción e intercambio que facilitan la manipulación de formas simbólicas y rebasan las fronteras: "(...) tanto los emisores (cada vez más concentrados) como los mensajes (con nuevas posibilidades multimedia, hipertextuales, de consulta de fuentes y de acceso inmediato a volúmenes importantes de información) y los receptores (transformados en consumidores o usuarios de servicios con canales de recepción también múltiples), han cambiado adaptándose a las nuevas circunstancias técnicas y culturales. Incluso el rápido avance en materia tecnológica nos ha llevado a considerar como tradicionales a los medios masivos que conviven ahora con los *self media*, medios personalizados con los que se establecen relaciones desterritorializadas, multicrónicas, en red y, en alguna medida, interactivas." Crovi Druetta, Delia. "La sociedad de la información". *Revista de la academia mexicana de Ciencias*. Vol. 56, núm. 4. Octubre-diciembre, 2005. Pág. 31.

En un primer acercamiento, Javier Blánquez y Omar Morera, definen al género electrónico como “(...) una música generada a partir de medios no naturales, con instrumentos que se sirven de fuentes de energía no humanas, de aparatos, valga la redundancia, electrónicos (...)”<sup>2</sup> De acuerdo con esta lógica, los autores continúan en páginas siguientes: “Música electrónica es techno y house, pero también el pop de los últimos veinte años que se ha servido de máquinas, samplers y cajas de ritmo.”<sup>3</sup>

A su vez, el glosario del libro *Paso del Nortec/THIS IS TIJUANA* señala a Herbert Eimert<sup>4</sup> y a Karlheinz Rundsén (1952) como los primeros personajes en utilizar el término; en dicho texto se describe a la música electrónica de la siguiente manera: “El concepto se basa en la idea de hacer música únicamente con instrumentos y máquinas electrónicas. A ellos se les atribuye la invención del nombre “música electrónica”, el cual, con la evolución de la tecnología, se ha diversificado cada vez más.”<sup>5</sup>

En tales definiciones se destaca la importancia de la tecnología y la digitalización sonora como condiciones indispensables para la realización de música electrónica; sin embargo, no se dejan en claro las motivaciones estéticas y sociales que determinan dichas creaciones; por ello, es necesario retomar la descripción que el autor Fred Prieberg ofrece, en la cual se incluyen referencias al pasado que sirven como punto de partida para observar la actualidad: “(...) una música sin orquesta, sin solistas, y directores, al igual que la música concreta, una música abstracta en el sentido propio de la palabra, que se origina de las vibraciones de las más diminutas partículas eléctricas, y de nuevo es el compositor dueño absoluto del sonido, y la cinta magnetofónica es nuevamente portadora del suceso musical definitivo e inalterablemente grabado. Nada se mueve ya. No hay palancas de madera, ni válvulas, ni arcos friccionadores (...)”<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Javier Blánquez, Omar Morera. *Loops una historia de la música electrónica*. España, Mondadori, 2002. Pág. 11.

<sup>3</sup> *Ibidem*. Pág. 12.

<sup>4</sup> Como uno de los pioneros en la materia, la obra de Eimert resume la influencia de anteriores movimientos vanguardistas, cuyo eje rector era la innovación en la forma de hacer música, resultado del progreso tecnológico, ya sea por su aplicación musical o por la incorporación de sonidos cotidianos a la estética compositora (futurismo y música concreta): “En nuestra época, la modificación del lenguaje musical está ligada a un cambio de orden general: a las transformaciones operadas en distintos sectores de la actividad humana corresponden, en música, nuevas dimensiones de la percepción sonora.” Herbert Eimert. ET. AL. *¿Qué es la música electrónica?* Argentina, Ed. Nueva visión, 1973. Pág.7.

<sup>5</sup> José Manuel Valenzuela. *Paso del Nortec/ THIS IS TIJUANA*. México, Océano/Trilce Ediciones, 2004 México. Pág. 121.

<sup>6</sup> Fred Prieberg. *Música y máquina*. España, Ed. Zeus, 1964. Pág. 167 y 168.

Prieberg, tomando en cuenta el interés de sus colegas por la innovación, describe un campo de ruptura entre lo tradicional y la inventiva del siglo XX, resultado de una evolución y revolución de la música. Esto ha hecho posible la creación de una nueva estética ligada a la composición en directo, a la manipulación inmediata del sonido; de este modo, la música electrónica trasciende el orden clásico dictado por el pentagrama (compuesto tan sólo por una escala y variaciones de 5 líneas), expandiendo la creación sonora al infinito.

Aun cuando tales descripciones se extienden en otros aspectos, como son la forma, el uso y la permanencia de los instrumentos de edición digital, se evidencia la necesidad de establecer las características definitorias del fenómeno de música electrónica como un estilo de vida y expresión de una cultura alterna. Para ello, siguiendo a Simon Reynolds, es necesario tener un enfoque diferente, abordando el tema como si se tratara de la música electrónica de baile, la cual está determinada por las siguientes características:

- 👉 “(...) es un campo de fronteras porosas, a través de las que se filtran influencias de áreas musicales vecinas. En términos sónicos, los más influyentes de estos vecinos son el hip hop, la música industrial, la experimentación electrónica de vanguardia y el dub.”<sup>7</sup>
- 👉 “En términos de actitudes y valores, el rock, -en todas sus formas, desde la psicodelia hasta el punk- ha tenido un gran impacto en la cultura electrónica. (...) la electrónica se ha convertido en heredera de la seriedad del rock, de su confianza en los poderes de la música para cambiar el mundo (...)”<sup>8</sup>
- 👉 “Explorando la tecnología de último cuño, la electrónica intenta encontrar posibilidades radicales, sonidos futuristas. Y eso supone reinventar las máquinas: muchos productores sostienen que, después de adquirir un nuevo equipo, lo primero que hacen es tirar el manual de instrucciones y empezar <<a trastear>>. A menudo la creatividad implica abusar de las máquinas, emplearlas incorrectamente (...)”<sup>9</sup>
- 👉 “(...) las máquinas también se emplean como pretendía el fabricante, y la música de baile adora lo mecánico e industrial (...) Para un músico electrónico, la fría y

---

<sup>7</sup> Javier Blánquez, Omar Morera. *Op. cit.* Pág. 15.

<sup>8</sup> *Ibidem.* Pág. 16.

<sup>9</sup> *Ídem*

obstinada precisión de los beats, de las líneas de bajo secuenciadas de las cajas de ritmo, no es algo carente de musicalidad ni de swing.”<sup>10</sup>

☞ “La mayoría de esta música no tiene letras, y, cuando las tiene, tienden a ser sencillas muletillas o tópicas evocaciones de celebración, esperanza, intensidad o sentimientos místicos.”<sup>11</sup>

☞ “(...) la música electrónica de baile está íntimamente ligada a la cultura de las drogas. No sólo porque mucha de esta música está explícitamente diseñada para intensificar drogas como el éxtasis, sino también porque la forma en que la música trabaja en el oyente es parecida a la de la droga. (...)”<sup>12</sup>

A pesar de su extensión en cuanto a las características de este campo cultural, el autor descuida la actualidad del fenómeno de música electrónica: entre líneas, se refiere a esta variante musical como una forma de hacer frente a la producción de la industria mediática, lo cual (según él) se hace evidente en el hecho de que muchos artistas esconden su personalidad con el fin de no entrar a la lógica comercial; sin embargo, en fecha recientes este género ha sido integrado al discurso publicitario y de los medios de comunicación. Aun con ello, los puntos a favor de dicha definición consisten en el establecimiento de los límites y características peculiares del movimiento.

De esta manera, la música electrónica tiene como puntos de partida la incorporación de ruidos y sonidos propios del ambiente industrial, el reciclaje sonoro, la producción y reproducción de materias acústicas, suscitando con ello, la irrupción de elementos que trascienden fronteras, lugares, situaciones y las fuentes sonoras originales, para convertirse en partes fundamentales del proceso compositivo.

### **3.2 Corrientes pioneras de la música producida por aparatos**

El movimiento de música electrónica, como el resultado del avance tecnológico y las corrientes de la modernidad, inició de manera dispersa en el ámbito mundial e incluso, es difícil establecer una fecha exacta de su surgimiento; sin embargo, para hablar de aquella forma de expresión humana vinculada con el registro de la vida cotidiana y el entorno característico del siglo XX, este género musical tiene dos referentes básicos en la historia de la presente centuria: el futurismo y la música concreta, los cuales remiten a una

---

<sup>10</sup> *Ídem.*

<sup>11</sup> *Ibidem.* Pág. 20.

<sup>12</sup> *Ibidem.* Pág. 22.

premisa básica que aún perdura en la electrónica: la búsqueda y el reciclaje de elementos existentes en el entorno industrial, con el fin de ser procesados como un producto estético. Por ello, es necesario explicar dichas corrientes antes de describir el contexto actual del fenómeno en cuestión.

### 3.2.1 Futurismo

Iniciado en 1909 por el poeta y novelista Giacomo Marinetti,<sup>13</sup> el futurismo es considerado como la primera vanguardia que integró elementos de la tecnología a sus ideales. Este movimiento literario, en un intento por ser una ruptura con el pasado romántico y neoclásico, marcó influencia sobre otras formas de expresión como la música, el teatro, la fotografía y la cinematografía. Ello se hace evidente en el siguiente texto de Giacomo Marinetti, citado por su condiscípulo Luigi Russolo:

“Cuando yo dije que “hay que escupir cada día sobre el altar del arte” incité a los futuristas a liberar el lirismo de la atmósfera solemne, llena de compunción y de inciensos, que se suele llamar Arte con A mayúscula. El arte con A mayúscula constituye el clericalismo del espíritu creativo. Incitaba por tanto a los futuristas a destruir y a burlarse de las guirnaldas, las palmas y las aureolas, los marcos de gran valor, las estolas y armaduras romanas, todo el vestuario histórico y el *bric-á-brac* romántico que en gran medida forman parte de toda la poesía hasta hoy (...) Por ello, la introducción valiente de acordes onomatopéyicos para lograr reproducir todos los sonidos y los ruidos, incluso los más cacofónicos de la vida moderna.

Nuestro amor creciente por la materia, la voluntad de penetrarla y de conocer sus vibraciones, la simpatía física que nos une a los motores, nos empuja al uso de la onomatopeya.<sup>14</sup>

De esta manera, el futurismo muestra una tendencia hacia la trasgresión, para romper con lo establecido, en la búsqueda de renovar al arte con nuevos cánones, hacerlo más amplio en cuanto a modos de expresión y posibilidades temáticas. En el terreno musical,

---

<sup>13</sup> Cfr. *Ibidem*. Pág. 41

<sup>14</sup> Luigi Russolo. *El arte de los ruidos*. España, Centro de Creación Experimental (Universidad de Castilla-La Mancha), 1998. Pág. 48 y 49.

el movimiento futurista tuvo una propicia acogida por parte de Balilla Pratella (principal precursor), quien, en un artículo del periódico parisiense “La Liberté” (1 de marzo de 1912), dio los primeros pasos hacia la teorización de lo que ha de entenderse por este género: *“Los compositores de hoy no merecen más que nuestro desprecio, cuando en vano se empeñan en hacer obras originales con medios pasados de moda... Habéis de saber que dentro de poco fabricaremos nosotros pianos, instrumentos de cuerda, harpas cromáticas, toda una orquesta cromática. Junto con la obra de los compositores futuristas, se efectúa la obra de la realización. A la sombra de los talleres germinan las normas de familias de instrumentos cuya insospechada perfección hará posible la perfecta interpretación de composiciones futuristas...”*<sup>15</sup>

Las palabras de Pratella hicieron eco en el destacado poeta y pintor futurista Luigi Russolo, creador del Explosionador, el primer intonarumori o máquina de generar ruidos, cuyo objetivo era ampliar y sustituir la gama tonal de la música, otorgándole al sonido no articulado (el ruido común, sea producto de un ente orgánico o inorgánico) las posibilidades de convertirse en una obra musical, en sonido articulado.<sup>16</sup>

Esto no sólo incitó a la creación de una nueva forma de hacer música,<sup>17</sup> sino que la dota de características particulares, como son el dinamismo y evolución, propios del ambiente industrial del siglo XX: “(...) nuestros sentidos, que sufren al recibir una emoción violenta a la que no estamos acostumbrados, apenas advierten, por otra parte, lo que están de sobra habituados a escuchar. Y esto explica que, en la música moderna, la búsqueda de timbres y de coloridos orquestales conseguidos mediante las más extrañas y artificiosas disonancias, se ha convertido ya en una preocupación dominante y constante.”<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Fred Prieberg. *Op.cit.* Pág. 35.

<sup>16</sup> En su libro, *El arte de los ruidos*, Russolo afirma: “Nosotros, los futuristas, hemos amado y disfrutado profundamente las armonías de los grandes maestros. (...) Ahora estamos saciados y encontramos mucha más fruición en la combinación de ruidos de los raíles, el motor de explosión, los carruajes y las masas aullantes que en la enésima escucha de la *Heroica* o la *Pastora*.” Luigi Russolo. *Op.cit.* Pág.10.

<sup>17</sup>De acuerdo a la concepción futurista, el ruido se convierte en un material que ha de ser explotado para convertirse en parte fundamental de las piezas posteriores: “El compositor participa en un desarrollo que aspira a una mayor incorporación del ruido en la música: se trata de una estética futurista. La emancipación artística del ruido es el objetivo de una tendencia de la música contemporánea que se inició en la primera y la segunda década de este siglo.” Fred Prieberg. *Op.cit.* Pág. 74.

<sup>18</sup>Luigi Russolo. *Op.cit.* Pág. 80.

Sin embargo, y a pesar de tomar sus elementos del mismo entorno, la realización de música futurista no equivale a copiar o reproducir fielmente los sonidos, sino que busca alcanzar el mismo valor estético de la producción musical existente.<sup>19</sup> Siguiendo esta lógica, Russolo continúa líneas adelante: “El ruido debe convertirse en elemento prioritario de plasmación de la obra de arte. Debe perder, o sea, su carácter de accidentalidad para transformarse en un elemento suficientemente abstracto con el fin de que pueda alcanzar la transfiguración necesaria de todo elemento primario natural en elemento abstracto de arte.”<sup>20</sup>

### 3.2.2 Música Concreta

Corriente en auge durante la década de 1950, el movimiento de música concreta fue iniciado por Pierre Schaeffer, autor del ensayo *À la recherche d'une musique concrète*, texto en el que se exponen los preceptos de esta forma de expresión sonora.<sup>21</sup> Posteriormente, en su *Tratado de los objetos musicales*, Schaeffer propone el siguiente concepto: “La música concreta pretendía componer obras con sonidos de cualquier origen (especialmente los que se llamaban ruidos) juiciosamente escogidos y reunidos después mediante técnicas electroacústicas de montaje y mezcla de las grabaciones”<sup>22</sup>

Además de ser un registro de las situaciones vividas en el entorno cotidiano, la música concreta heredó los lineamientos descritos por el futurismo, al superar el ámbito tradicional del pentagrama para trascender hacia nuevas formas de composición; dicha continuación de los principios futuristas se observa en un artículo de Pierre Schaeffer - revista musical *Philophonie* (1950)-: “*Llamaremos concreta a nuestra música, porque se basa en elementos ya existentes, los cuales se toman de cualquier material sonoro –ya*

---

<sup>19</sup> Como comenta el autor Fred Prieberg acerca del movimiento futurista: “Jamás tuvieron la intención de hacer un retrato de la técnica. Russolo detestaba la copia naturalística de los ruidos (...) Él empleaba siempre estilizado el nuevo material acústico –desligado de su significado primario-, como símbolo de un nuevo sentimiento vital, como brutal <<grito primigenio>> sediento de lucha.” Fred Prieberg. *Op.cit.* P. 40.

<sup>20</sup> Luigi Russolo. *Op.cit.* Pág. 81.

<sup>21</sup> Cabe destacar dos características básicas en las modalidades de recolección, propias en la música concreta: “(...) utiliza la cinta magnética como soporte y al mismo tiempo como obra. El compositor graba sonidos concretos –es decir, no marca una directriz tonal o tímbrica, sino que trabaja con objetos sonoros ya existentes-, que graba, manipula y yuxtapone.” Javier Blánquez, Omar Morera. *Op.cit.* Pág. 52.

<sup>22</sup> *Ibidem.* Pág. 59.

sea ruido o música tradicional-, luego se componen experimentalmente mediante construcción directa y rozan la realización de un deseo de composición sin apoyarse en una notación musical tradicional que se ha hecho imposible.<sup>23</sup>

Se trataba de recolectar y editar sonidos del entorno, los cuales eran obtenidos de manera directa mediante técnicas y aparatos modernos de captura. En torno a ello, Fred Prieberg ahonda de la siguiente manera: “Se trata de un mundo futuro que aquí se abre con la <<Musique concrète>>, composición en el verdadero sentido de la palabra, montaje de sonidos, notas, ruidos, en la banda sonora. Ello constituye unos bastidores de sonido, de los cuales se desenvuelve la pieza...”<sup>24</sup>

Así, esta forma de producción se caracteriza por aglomerar en un registro los sonidos originales del entorno, evitando, en la medida de lo posible, la intervención subjetiva y limitando la participación humana al cumplimiento de cuestiones técnicas, con la intención de destacar los valores musicales que aquellos ruidos contenían en potencia. Aunque la influencia del autor estuvo acotada en el proceso creativo de la música concreta, surgieron nuevas modalidades técnicas en la elaboración del material, cuyas herramientas básicas fueron el fonógrafo y el disco, abriendo con ello, la posibilidad de manipular los sonidos originales para convertirlos en pistas muy diferentes e incluso sin ninguna relación con su fuente emisora.<sup>25</sup>

Con lo anterior, y gracias a la colaboración que tuvo Pierre Henry con Schaeffer, la música concreta encontró la posibilidad de alcanzar un nivel estético y consecuentemente, asumirse como una escuela artística: “(...) Henry cargó de emotividad el manejo de la cinta magnética. Una emotividad que pasaba inexorablemente por la instauración de un nuevo orden estético –el aprecio de la modulación, la sensualidad hipnótica del loop, el misticismo de la reverberación- y que se desarrolló en convergencia con otras artes como el cine o la danza.”<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Fred Prieberg. *Op.cit.* Pág. 110.

<sup>24</sup> *Ibidem.* Pág. 97.

<sup>25</sup> En este sentido, la música concreta fue evolucionando, al reconocer su capacidad para generar sonidos únicos e irrepetibles, dadas las capacidades de ejecución de cada autor: “(...) los demás fenómenos sonoros, cuando se emplean procedimientos adecuados, el corte, el entrecruce, el montaje y la intensificación de ruidos abren un mundo insospechadamente abundante de timbres nunca oídos, muchos de los cuales son musicalmente utilizables.” *Ibidem.* Pág. 103.

<sup>26</sup> Javier Blánquez, Omar Morera. *Op.cit.* Pág. 56.

De esta manera, para cuando el movimiento estaba en boga, Schaeffer, al reconocer las limitaciones técnicas del movimiento de música concreta, vislumbraba lo que había de convertirse en música electrónica: `No existe un instrumento con el que pueda ejecutarse música concreta. Esta es la dificultad principal. Sin embargo, podemos imaginarnos una máquina gigantesca, del tipo cibernético, capaz de producir millones de combinaciones. Pero todavía no hemos llegado a esto (...) <sup>27</sup>

### **3.3 Corrientes de música electrónica en la escena tijuanaense**

#### **3.3.1 Techno**

Este género imprimió un código universal a la música electrónica, con la cualidad de adaptarse y mutarse en función del contexto en el que se desarrolle, de manera muy similar a como lo hace un virus virtual: “No es esta la primera vez que se dice que el techno es como un virus, capaz de mutar y reproducirse a un ritmo vertiginoso. (...) Pero resulta interesante usarla otra vez, pues es en esa facilidad para cambiar y adaptarse a los más diversos entornos donde reside su mayor virtud; unos cambios y adaptaciones que no han hecho sino enriquecer al género (...) pocos estilos pueden presumir de haberse convertido en un lenguaje universal, con multitud de variedades y particularidades geográficas.”<sup>28</sup>

El escenario inicial del Techno fue la ciudad Detroit, en cuya historia se encierran el auge de la industria automovilística y paradójicamente, la decadencia de fin de siglo XX: considerada como la 7ª urbe de los Estados Unidos de América, fue un ejemplo de desarrollo a partir de la última década de 1800, cuando los primeros modelos Ford invadieron las calles de ese país; como resultado, se produjo un aumento en las cifras de trabajadores negros e inmigrantes pobres del Sur (la población con menos recursos de Alabama, Misisipi y Georgia se incrementó cuatro veces.

Sin embargo, a partir de 1980, esta ciudad se ha convertido en la región con mayor índice de pobreza y crimen. En el contexto desolador de ese Detroit, el músico George Clinton (este personaje ha sido integrante de bandas y proyectos de la más variada categoría,

---

<sup>27</sup> Fred Prieberg. *Op.cit.* Pág.105.

<sup>28</sup> Javier Blánquez, Omar Morera. *Op.cit.* Pág. 262.

entre los cuales cabe destacar Parliament y Funkadelic) fue una influencia decisiva para el inicio del techno, pues integraba música Funk y ciencia-ficción en una mezcla conocida como P-funk.

Además de esta aportación, en la ciudad el género dio sus primeros pasos durante la década de 1980, cuando miles de jóvenes como Derrick May, Juan Atkins y Kevin Sauderson –los fundadores del techno-, eran influenciados por la programación que se transmitía durante el show de radio conducido por Charles Jonson, más conocido como *The Electrifying Mojo*: “(...) el futuro sonido de Detroit se nutre de innumerables y diversos referentes musicales, muchos de ellos radicalmente ajenos a la tradición musical afroamericana: Kraftwerk, The Clash y los nuevos románticos ingleses. Semejantes influencias, por diversas que parezcan, cobraban sentido cuando eran combinadas por obra y gracia de un personaje mítico, The Electrifying Mojo.”<sup>29</sup>

De esta manera, el gusto del público en Detroit se fue modelando respecto a un modelo Europeo, hasta llegar a considerarlo como un patrón a seguir; con el paso del tiempo Juan Atkins descubrió esta situación y abrió el camino a un género que retomaba dicha impronta musical, pero con características propias: “Es también a principios de los ochenta cuando Juan Atkins, un oyente del programa de Mojo obsesionado con Kraftwerk, se puso a componer patrones rítmicos con una primitiva caja de ritmos Roland D155.”<sup>30</sup>

Tras establecer los puntos clave, Atkins se organizó con Kevin Sauderson y Derrick May para crear tres sellos propios (Metroplex, KMS y Transmat respectivamente), desde donde podían actuar de manera independiente: “Basándose en hallazgos e ideas comunes, cada uno desarrolló un discurso propio que acabó desembocando en un sonido individual y a la vez fácilmente reconocible.”<sup>31</sup>

Una vez más, con el desarrollo del techno, el carácter ecléctico de los programas radiofónicos y la figura del DJ son la materia que mantuvo vivo ese sonido de Detroit.<sup>32</sup> Por un lado Ken Ollier hacía lo suyo desde las discotecas, mientras que los programas de The Electrifying Mojo y The Wizard, de contenidos musicales tan diversos y dispares,

---

<sup>29</sup> *Ibidem*. Pág. 264.

<sup>30</sup> *Ibidem*. Pág. 265.

<sup>31</sup> *Ibidem*. Pág. 267.

<sup>32</sup> “Estas innovaciones encontraron rápidamente eco en los DJs más influyentes de la ciudad: Ken Ollier las pinchaba en los clubs Todd’s, y The Electrifying Mojo las difundía por las ondas”. *Ibidem*. Pág. 268.

ampliaron el rango sonoro de la ciudad: “Los shows de Mojo y May pusieron banda sonora a la noche de Detroit y, siguiendo este ejemplo, un enigmático personaje, autodenominado The Wizard elevó la temperatura del espectro radiofónico al rojo vivo con sus incendiarias, vertiginosas mezclas, pinchando más de setenta discos por hora, scratcheando, intercalando efectos, diálogos televisivos, salteando house, techno, hip hop y lo que le echaran (...)”<sup>33</sup>

Así, para 1990 se formó una segunda oleada de creadores techno, bajo la tutela de los tres sellos que vieron nacer al género (KMS, Metroplex y Transmat); figuras como Octave One y Carl Craig fueron consecuencia directa de la influencia de Derrick May. Craig, muy reconocido en esta segunda etapa, logró el desarrollo de un estilo peculiar que se puede rastrear en la emotividad de su mentor; a pesar de ello, su formación está determinada por sus conocimientos respecto de lo que sucedía afuera de los Estados Unidos de América: “Su periodo de aprendizaje está marcado (...) por su visita a Europa como miembro de la formación en directo de Rhythim is Rhythim (el alias más popular de Derrick May) (...) Entonces nada le impidió flirtear con diversos estilos y sonidos (...)”<sup>34</sup>

De manera paralela a los proyectos dirigidos por los pioneros del techno, existió otro núcleo con igual o mayor influencia para la última década: el Underground Resistance (UR), un colectivo conformado por Mike Banks, el DJ Jeff Mills y otros colaboradores como Robert Hood, Alan Oldham (dedicado al cómic), James Pennington, Blake Baxter y Trackmaster Lou, capaces de generar sonidos *corrosivos, ruidosos, chirriantes y ácidos*.<sup>35</sup>

Además de colaborar con nuevas tendencias sonoras, UR cambió el concepto que la anterior generación techno tenía sobre el futuro, al considerarlo como una época decadente y repleta de incertidumbre; en pocas palabras el porvenir les parecía amenazante: “Si la primera generación imaginaba el futuro como un lugar mejor, UR lo describe como un medio hostil, más peligroso aún que el presente.”<sup>36</sup>

En esas fechas, el techno estaba lo suficientemente preparado como para invadir el ámbito internacional, siendo Los Países Bajos uno de los lugares con mayor permeabilidad hacia el género, asumido como punto de partida para crear nuevas

---

<sup>33</sup> *Ídem.*

<sup>34</sup> *Ibidem.* Pág. 272.

<sup>35</sup> *Cfr. Ibidem.* Pág. 273.

<sup>36</sup> *Ídem.*

variantes: “La escena holandesa, a diferencia de sus vecinos, se inspiró en los modelos americanos clásicos –Chicago, Detroit- y cristalizó en un hervidero de variantes muy localizadas geográficamente (...)”<sup>37</sup>

Por último, el género se expandió por Alemania, donde el ambiente festivo se hizo proclive al intercambio y la retroalimentación: “Con retraso respecto a los Países Bajos pero con más intensidad si cabe, el techno echó raíces en Alemania, al igual que en el caso holandés, con una escena fragmentada local y estilísticamente y de gran vitalidad, ya que multitudinarias raves y eventos como Mayday o La Love Parade berlinesa ayudaron a consolidar una escena (...)”<sup>38</sup>

### 3.3.2 House

El nombre de esta música hace referencia a dos situaciones relacionadas con su origen. Para comenzar, es necesario recordar al Warehouse, el sitio donde el primer track de house vio la luz, tras saturar la pista de baile con ese sonido peculiar de bajos, voces y pianos latinos; en segundo lugar conviene tomar en cuenta la importancia de los aparatos modernos y las nuevas tecnologías en el proceso creador de los productores caseros (de ahí el nombre: *house*): “Este proceso creativo, desde la habitación de casa, es señalado por algunos investigadores como el que dio origen realmente al nombre del estilo (<<house>>, es decir, casa), mientras que otros señalan que se deriva del Warehouse, el local del que partió.”<sup>39</sup>

Siguiendo esa lógica, es coherente afirmar que aproximadamente a finales de los años 70 surgieron redes de creadores, entre ellos Jesse Saunders, Jaime Principle, Adonis, Chip E o Marshall Jefferson, quienes, inspirados por el virtuosismo de Frankie Knuckles (DJ del Warehouse), comenzaron a colaborar con nuevo material, auxiliados de procesadores, samplers y cajas de ritmo: “(...) lo que acabó por acelerar el nacimiento del House fue la introducción en sus sesiones, por parte de Frankie Knuckles, de las cajas de ritmos TR-808 y TR-909 de Roland para reforzar el ritmo del tema y conducir al público hasta el éxtasis y la catarsis. Eso fue lo que indujo a jóvenes de Chicago, en su mayoría del área

---

<sup>37</sup> *Ibidem.* Pág.280.

<sup>38</sup> *Ibidem.* Pág.283.

<sup>39</sup> *Ibidem.* Pág. 235.

depauperada del Southside, como Jesse Saunders, Jaime Principle, Adonis, Chip E o Marshall Jefferson, a hacer sus propios temas (...) que luego presentaban, en forma de casete, a Ron Ardi y a Frankie Knuckles para que los pusieran en sus sesiones.”<sup>40</sup>

Musicalmente, el house está caracterizado por composiciones de bajos remarcados, sonidos provenientes de fuentes vibrantes como metales y percusiones, el recurso de mezclar voces graves con prolongadas voces agudas, así como el beat monótono, tal como se describe en *Loops una historia de la música electrónica*: “(...) rotunda línea de bajo –más basada en la síncopa del funk y el electro que en la disco music-, un aluvión de percusiones sintéticas, ocasionales notas de piano (a la manera latina), voces que van de los recitados masculinos al feeling de las divas soul, y un ritmo repetitivo y machacón, que posee toda la energía de las emociones más primarias.”<sup>41</sup>

Sin embargo, para hablar de este sonido es necesario tomar en cuenta influencias y características a veces contradictorias o confrontadas, pero a fin de cuentas unificadas bajo el principio de la diversidad y la retroalimentación. Este género, definido por Stuart Cosgrove como ‘(...) *metamúsica en el sentido de que hace referencia a otros sonidos, del pasado y del presente.*’,<sup>42</sup> ha logrado su supervivencia a partir de su poder para reciclar y engullir diversas fuentes sonoras, con la capacidad necesaria para adaptarse.

El origen de la música house se remonta a finales de los años setenta y es considerado como una secuela de la era posdisco, la cual estaba impregnada de diversidad y mezcla, no sólo por el ritmo, sino también por el contexto que le dio origen: discotecas como el Paradise Garage y el Warehouse, pioneras en esta nueva música, se conformaron como lugares de entretenimiento centrados en el rito del baile, dirigidas a un público negro, latino y gay, es decir, estaban enfocadas a satisfacer las exigencias de las minorías relegadas por la sociedad; la forma de mezclar dicho material se configuraba como una expresión más de rebeldía, una propuesta para quienes iban en contra de lo establecido por la sociedad estadounidense de aquellos años.

Así, estos lugares que habían sido creados como pistas de baile y espacios dedicados a la música disco, sintetizaron en el House las influencias musicales de aquella época: se fusionaban la música Hi-nrg para pistas gay, el rap y el electro basado en la transición de

---

<sup>40</sup> *Ibidem.* Pág. 234.

<sup>41</sup> *Ibidem.* Pág. 238.

<sup>42</sup> *Ibidem.* Pág. 230.

los años 70 hasta el inicio de la década de 1980 (la época prehouse/ posdisco). Melodías de pianos, ritmos latinos, baterías y bajos distorsionados eran la clave para crear un nuevo estiloailable.

Esta amalgama de sonidos y estilos dio como resultado una evolución en la industria musical: las disqueras, ansiosas por ganar dinero, explotaron los alcances estilísticos de dj's en la pista; ellos, encargados de proseguir con el ambiente festivo de la discoteca y mantener al público en movimiento, empataban dos discos de la misma pieza, incrementaban la velocidad y se afanaban en mezclarlos con sonidos distorsionados.

Dicho estilo fue imitado en sucesivas producciones, cuya característica fue acelerar el ritmo y expandir la duración en los temas (más allá de los tres minutos), es decir se inició la era del remix y maxisingle, basados en dicha dinámica. Con esta transición en el terreno musical, se dio también un perfeccionamiento de las herramientas y procesos de estudio, haciéndose cada vez más costosos que la misma contribución de los artistas; sin embargo, dado el nivel tecnológico de aquella época, no fue sino hasta la década de 1990 cuando se alcanzó mayor exactitud, gracias al recurso de las nuevas tecnologías dentro de la edición y el procesamiento.

Debido a la asimilación de estas características predecesoras, para 1984, cuando la discoteca Warehouse dio el banderazo de partida, el house no tardó en abrirse paso entre el underground para pisar la alfombra roja, hasta propiciar su desarrollo y diversificación no sólo en el ámbito local, sino también internacional, tal como sucedió en Inglaterra, donde las giras de Adonis dieron pie a la creación de una escena inglesa (Oakenfold, etc.). Actualmente se pueden mencionar 14 vertientes principales: Acid house, Garage house, Deep house, Underground house, Latin house, Hip house, eurobeat, Italo-house, Flamenco house, House mestizo, Tribal house, Hard house, Disco-house y Jazz house; sin embargo, para efectos de esta investigación, sólo se describirán las 7 con mayor influencia:

- 🍷 Acid house: estilo basado en el uso del procesador de sonidos bajos; esta variante estadounidense se ha extendido a Europa, convirtiéndose en "(...) una derivación del ritmo de Chicago hacia las frecuencias más hipnóticas y lisérgicas (...)".<sup>43</sup> La primer producción de esta vertiente (<<Acid Track>>) fue elaborada por Earl Smith

---

<sup>43</sup> *Ibídem*. Pág. 243.

(más conocido como Spanky) y Nathaniel Jones (DJ Pierre), tras haber experimentado con un Roland TB-303; dicho aparato tenía la capacidad de producir un sonido muy diferente al del bajo convencional, característica por la cual fue aprovechado por Spanky y Nathaniel para crear melodías dotadas de exagerada distorsión.

- 👉 Garaje house: heredero directo de la música disco, retoma su nombre de la discoteca Paradise Garaje, reducto final de aquella época: “(...) en Paradise Garaje imperaba el cálido sentimiento soul de las grandes voces negras (...)”.<sup>44</sup> En el área de Nueva York, este subgénero es emparentado con el Deep house, sin embargo, debido al cierre del Paradise, el área de acción se desplazó hacia Nueva Jersey para continuar con lo propio.
- 👉 Deep house: de características similares a las del Garaje house, este segmento retoma las raíces soul y de la música disco dotada de mayor expresividad.
- 👉 Latin house: está basado en la combinación de ritmos sintéticos con palmas, sonidos de cuerdas y melodías que colectan el sentimiento latino. Tiene como antecedentes a una suerte de híbrido conocido como el Freestyle -Miami y Nueva York- o latin hip hop, en el cual: “Su música estaba a caballo entre el hip hop y el house, entre el electro y el pop latino, y junto con el sonido Miami Bass, significó la antesala del latin house.”<sup>45</sup>
- 👉 Hip house: es una mezcla entre el rap y el house; dada su simplicidad, atrajo la atención fácilmente y fue capaz de convertirse en un ritmo muy popular: “La unión del house más vitalista y el rap más liviano y despreocupado conseguía un fruto tan banal como apetitoso (...)”<sup>46</sup>
- 👉 Eurobeat: variante difundida en Inglaterra y en el resto del continente Europeo. Aunque este subgénero ofrecía un house musicalmente virtuoso, sus melodías simulaban un estilo muy a la ligera, simplista y descomplicado: “(...) canciones que, bajo su inofensiva apariencia, escondían auténticos tesoros de la música de baile de los noventa. Su combinación de house sin complicaciones, rap de usar y

---

<sup>44</sup> *Ibidem.* Pág. 248.

<sup>45</sup> *Ibidem.* Pág.251.

<sup>46</sup> *Ibidem.* Pág.252.

tirar y estribillos contagiosos en la línea del mejor pop eurovisivo sería todo lo simple que se quisiera, pero alcanzó momentos sublimes.”<sup>47</sup>

- 🍷 House mestizo: surge en Inglaterra durante finales de los años ochenta, teniendo como principal representante al DJ Mark Kamins. De este se desprenden otras corrientes como el Afrohouse, el Bhangrahouse, Ragahouse.

Con esta conjunción de vertientes, el ámbito de acción del house ha trascendido tiempo y espacio para mantenerse vigente hasta la fecha; con el paso de los años, este género se ha mezclado con elementos provenientes de otros entornos, por lo cual se encuentra configurado como un sonido global regido por la hibridación y el reciclaje:

“La música de nuestros días busca sus expectativas de futuro en la contaminación con otros géneros, en su fusión con sonidos exóticos. Y esa es precisamente la aventura que emprendió el House a finales de los años ochenta, sobre todo en el Reino Unido (...) La idea consistía en experimentar con los ritmos y teñir el house con toques afro, reggae, dub, bhangra o ska.”<sup>48</sup>

### 3.4 Difusión del movimiento

Las vertientes house y techno se difundieron de distinta manera y en espacios diversos, sin embargo, en el transcurso de la década de mil novecientos ochenta e inicios de los noventa, coincidieron en un mismo escenario,<sup>49</sup> al ser acogidas por los sectores anteriormente dedicados a la música disco, así como por los seguidores de las innovaciones en materia de música electrónica: el número de locales incrementó, las fiestas masivas se expandieron y la influencia del DJ trascendió el ámbito de la discoteca para difundir nuevas formas de creación (por ejemplo, el remix o la manipulación de las velocidades de reproducción) a través de su participación en diversos espacios y en el espectro radiofónico.

---

<sup>47</sup> *Ibidem*. Pág. 253.

<sup>48</sup> *Ibidem*. Pág.255.

<sup>49</sup> Ejemplo de ello, es el *Music Institute*: “En el ochenta abrió sus puertas el Music Institute, un club con estricta política *straight* –nada de alcohol- y un público colorista en el que se mezclaban adolescentes acnéicos, preuniversitarios, gays y las chicas más puestas del lugar. (...) el Music Institute era EL sitio, allí donde se podía escuchar y bailar house, acid y techno.” *Ibidem*. Pág. 269.

A partir de entonces, la participación del Dj en eventos, en discotecas y posteriormente, en bodegas o gimnasios, fue un factor primordial para la difusión de la música electrónica. Este fenómeno trasgresor de los cánones sociales (tanto estéticos, como conductuales), rompió barreras entre homosexuales, inmigrantes y jóvenes, expandiendo con ello, la pluriculturalidad y la hibridación, tan presentes en los estilos del techno y el house, y consecuentemente, posibilitando la proliferación de un código universal en cuanto a formas de hacer música, cuyo poder de adaptación y asimilación le permitió convertirse en un movimiento universal capaz de desperdigarse vertiginosamente por todo el mundo. Por ello, estos géneros fueron fácilmente aceptados en Europa, al ser importados por DJ's y promotoras musicales.

A inicios de la década de 1980, la región centro-norte de Estados Unidos de América presenció la génesis y desarrollo del techno, ritmo originario de Detroit, una ciudad que ofrecía las condiciones necesarias para el surgimiento de nuevas tendencias: los programas de radio que versaban sobre las corrientes del momento incluían influencias muy variadas, cuyos contenidos se extendían desde la música europea (vgr. Durante la presentación del show de The electrifying Mojo),<sup>50</sup> hasta sets de mezclas en vivo (vgr. The Wizard, un programa de la WDRQ-93); a su vez, los jóvenes que habitaban las zonas pobres fueron tomándolas como referencia para marcar el perfil del naciente género.

Así, la primera oleada del sonido techno corrió a cargo de Derrick May, Kevin Sauderson y Juan Atkins, quienes se encargaron de hacer lo propio con el género a través de la conformación de tres sellos, dotando a cada uno de un discurso característico: May fundó el Transmat, en el que trabajó con sonidos futuristas y de ritmos tribales para proponer el surgimiento de un híbrido musical,<sup>51</sup> bajo el nominativo de KMS, Sauderson apostó por la simplicidad en la composición; mientras tanto, Juan Atkins, tras conformar el Metroplex, dejó ver su lado Funk futurista.

---

<sup>50</sup> En el libro *Loops una historia de la música electrónica*, se describe la aportación vital de este personaje, mejor conocido como Charles Jonson: "(...) a lo largo de dos décadas tuvo tiempo de moldear los gustos de toda esa generación que crecía escuchando su programa. Así es como un buen número de oyentes descubrieron aquellos grupos que, a la larga, fueron marcando la ética y el sonido del futuro techno de Detroit: (...) está Kraftwerk, pero también el synth-pop inglés – Depeche Mode, Heaven 17, The Human League- y los nuevos románticos." *Ibidem*. Pág. 265.

<sup>51</sup> Dicha complejidad se hace evidente en el uso que May hace de fuentes sonoras tan opuestas: "Sus estructuras rítmicas, por momentos deudoras de la polirritmia africana, contrastaban fuertemente con el aire neoclásico y sintético de sus melodías". *Ibidem*. Pág. 267.

De esta manera, en el transcurso de la década de 1980, el desarrollo de núcleos de creadores significó el gradual surgimiento de espacios que rápidamente pusieron en circulación los materiales,<sup>52</sup> proyectos y nuevos géneros. En esa época el house y el techno fueron asimilados de manera coherente para integrarse en un mismo contexto: sitios como el Music Institute y el Todd's, así como las transmisiones en vivo de The Wizard, retomaron el afán del baile y sintetizaron una variedad de estilos en cada una de sus presentaciones en directo; de entre ellos, obviamente, el house y el techno fueron los que mejor se acoplaron, dadas sus similitudes: el ritmo, la duración de sus tracks, la versatilidad de cada una de sus melodías, así como su carácter ecléctico.

De manera similar a como sucedió con el techno en Detroit, a partir del año de 1984, el house se propagó por el centro norte de los Estados Unidos de América, sin embargo, el proceso de crecimiento estuvo principalmente a cargo del trabajo de los DJ's en las discotecas,<sup>53</sup> para 1987, cuando el ritmo obtuvo mayor mercado, existían 3 satélites del Chicago musical: Nueva York, Nueva Jersey y Baltimore.<sup>54</sup> Este género, fue apadrinado por el Warehouse, un local de la ciudad de Chicago, en el que el dj Frankie Knuckles mantenía la euforia del público aplicando toda clase de recursos, de entre ellos, se destaca la introducción de las cajas de ritmo en la pista, las cuales eran usadas para complementar los sonidos graves y prolongar los ritmos bailables; por esta razón, esta vertiente electrónica es considerada como uno de los pioneros del remix.

A partir de esta transformación se establecieron nuevos patrones que influyeron en el ámbito de la producción musical: el estilo requería de melodías más largas, con sonidos más graves y con menor contenido lírico. A su vez, la influencia trascendió la pista de baile y generó la circulación de nuevas figuras creativas; siguiendo esos principios compositivos, Jesse Saunders, Jaime Principle, Adonis y Chip E -Marshall Jefferson- comenzaron a producir material desde sus casas para después presentárselo al Dj

---

<sup>52</sup>Esas posibilidades se manifiestan en lo que sucedió con el trabajo de Derrick May, tal como lo señala el libro *Loops una historia de la música electrónica*: "Muchas veces pinchaba temas que había terminado hacía sólo un par de horas en su propio estudio (...)." *Ibidem*. Pág. 269.

<sup>53</sup> "(...) clubes como Warehouse primero, o Music Box o Power Plant después, así como Playground, Sheeba, CODs, dibujaron una geografía sonora que contribuyó de forma inexorable a cambiar el rumbo de la música de baile a mediados de los años ochenta." *Ibidem*. Pág. 237.

<sup>54</sup> En cada uno de estos lugares se expandió la escena: El Paradise Garage y El Sound Factory eran los lugares del más estilo house dentro de Nueva York, al igual que el Hardcore y el Zanzibar de Nueva Jersey (contando con DJs como Hippy Torrales, Larry Patterson Tony Humphries y Marshall Jefferson); en Baltimore, surgió un brillante equipo de producción, denominado Basement Boys, quienes se han destacado por su trabajo en colaboraciones con Cristal Waters y Ultra Naté. *Cfr. Ibidem*. Pág. 249 y 250.

Frankie Knuckles, quien se encargaba de programarlo en el Warehouse. Gracias a esta dinámica, los artistas tenían la posibilidad de conocer inmediatamente el resultado de su trabajo en la discoteca.

Simultáneamente a lo que hacían los DJ's dentro de los clubes, en el espectro radiofónico de Chicago la euforia se desbordó al resto de la población menor que por cuestiones de edad no podía ingresar a la pista de baile. Farley Jackmaster Funk, junto a los integrantes del colectivo Hot Mix 5 (Mickey Oliver, Ralphie Rosario, Mario Díaz y Scott Seals), mezclaba house en el 102.7 de la emisora WBMX, alcanzando un impacto en la audiencia más joven y popularizando el género más allá de los clubes; como lo confirma Félix Da House Cat:<sup>55</sup> `Farley era uno de los grandes ídolos en Chicago, porque la mayoría de aquellos a los que nos gustaba el house no podíamos entrar en los clubes. Así que escuchábamos al bueno de Farley en la radio. Frankie Knuckles y Ron Hardy también eran nuestros ídolos, pero te tenían que dejar entrar en los clubes para poder verles.<sup>56</sup>

Si bien esta época heredó la modalidad de tracks extensos y las largas sesiones de estudio, el ambiente festivo y la figura del DJ estrella (también conocido con el nombre de productor, poco a poco se ha forjado un lugar en el ámbito musical) jugaron un papel fundamental en el establecimiento de la etapa posterior: se sentaron las bases de una dinámica centrada en la interacción de los principales representantes con otros escenarios. Gracias a la realización de fiestas, DJ sets y las presentaciones en lugares amplios (hangares, bodegas inmensas y lotes, cuya dimensión era superior a las pistas de baile), así como las transmisiones radiofónicas,<sup>57</sup> el fenómeno de la música electrónica tuvo por fin la capacidad de convocar a un gran público.

A mediados de 1980, ambos géneros habían alcanzado una expansión local y en el mejor de los casos, en el ámbito de los Estados Unidos de América; sin embargo, pasó poco tiempo para que alcanzaran popularidad en el público de Europa. Tal suceso fue posible

---

<sup>55</sup> Félix Da House Cat es uno de los pioneros del acid house (subgénero heredero del House y basado en el uso de procesadores de sonidos bajos), sin embargo, dada su corta edad para cuando surgió la primera etapa de Chicago, su aprendizaje no provino de la visita continua a locales como el Warehouse, sino mediante la escucha de la emisora WBMX, donde Farley Jackmaster Funk transmitía para todos los jóvenes.

<sup>56</sup> *Ibidem*. Pág. 237.

<sup>57</sup> Un ejemplo de ello, es el programa de The Wizard, quien no sólo se encargó del techno, sino que hizo lo mismo con el house, al incluir estas influencias en el terreno de Detroit. A su vez, The Electrifying Mojo, en su afición por promover las novedades musicales, programó estos géneros como un esfuerzo para establecerlos a nivel regional.

gracias a la interacción entre DJ's estadounidenses y europeos; éstos, entusiasmados por el sonido peculiar que se estaba gestando, fueron los encargados de iniciar la movilización del material.

Para 1986, el house se encontraba desperdigado por varias ciudades de los Estados Unidos de América, siendo Washington y Nueva York las de mayor representatividad (después de Chicago), las cuales comenzaron a inundarse con material de Frankie Bones, Tommy Musto y Todd Terry. Al mismo tiempo, algo se estaba fraguando en Europa después de una gira encabezada por Marshall Jefferson, Larry Leard, Robert Owens y Adonis; la intervención de este trío en el viejo continente tuvo un mayor impacto en el ámbito artístico, sobre todo al ingresar en el territorio de Reino Unido: "DJs como Paul Oakenfold, Danny Rampling o Mike Pickering hicieron rápidamente suyo el estilo, y comenzaron a surgir proyectos como Krush, T- Cut F o los sensacionales Bang The Party. Y, por supuesto, la influencia del house alcanzó a muchos artistas de la escena pop, de Madonna a Happy Mondays, pasando por New Order o Pet Shop Boys (...)"<sup>58</sup>

Tal fue la popularidad y la versatilidad del house, que derivaciones como el acid house, apenas conocidas en los Estados Unidos de América, fueron rápidamente asimiladas por el público europeo, logrando una mucho mayor influencia<sup>59</sup> que hasta la fecha perdura en personajes de la talla de Fatboy Slim, The Chemical Brothers, Plastikman y Steve Stoll.<sup>60</sup> "En realidad, el estilo en Chicago tan sólo duró un año, 1987, porque a partir de 1988 el efecto del acid house se trasladó, como una explosión, al Reino Unido y a Europa."<sup>61</sup>

De manera similar a lo que sucedió con el house, el ingreso del techno a Europa había estado a cargo de DJ's y productores de música electrónica; Neil Rushton, uno de los primeros en incorporar este género en dicho continente,<sup>62</sup> dio el primer paso para introducirlo en territorio Inglés, después de entrar en contacto con Derrick May vía

---

<sup>58</sup> *Ibidem*. Pág. 242.

<sup>59</sup> "El acid house también infectó la escena del new beat belga para dar origen a la variedad acid new beat (Lords of Acid, 101), esparció su influencia en muchos otros subgéneros (trance, cyberdelia, progressive house) e incluso dio pie a la invención de nuevos híbridos como el skacid de Lognsy D o el afro-acid de Moody Boyz. *Ibidem*. Pág. 247.

<sup>60</sup> *Cfr. Ídem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*. Pág. 245.

<sup>62</sup> Al respecto, Rushton narró su experiencia en los interiores del *Retrotechno*: "<<El hombre que me contestó (Derrick May) sonaba diferente... Me envió un white label del que iba a ser su próximo doce pulgadas; se titulaba <<Strgins of life>>, y era una obra maestra. Aún lo es. Los tipos de veinte años de los clubes donde yo pinchaba house lo odiaron. Los chavales de quince de la sesión de tarde se volvieron locos. Algo estaba sucediendo>>" *Ibidem*. Pág. 269.

telefónica y acordar el lanzamiento del compilado *Techno! The New Dance Sound of Detroit (1988)*: “Dos meses después, May apareció por Inglaterra con tan sólo una caja de discos –su bien para costearse ese viaje- y un puñado de cintas. Tras escuchar aquellas cintas con Rushton, ambos llegaron a un acuerdo con Mick Clark, dueño del sello Ten, para editar un recopilatorio con lo más interesante de Detroit.”<sup>63</sup>

Sin embargo, las fechas entre la aparición de cada uno de estos dos géneros dentro de Europa muestran un desfase de dos años: para cuando el house ya se había establecido en aquella región, el techno apenas se abría camino en medio de un hervidero musical e ideológico que revolucionó en Reino Unido, siendo este fenómeno la causa de su arraigo y adopción dentro del territorio europeo. En 1988, durante el apogeo del conocido *Verano del amor*, este género llegó para modificar el entorno del país galo y posteriormente el del resto del viejo continente, tras haber aprovechado la efervescencia en el terreno juvenil.

Primero fueron los trabajos de Baby Ford (anteriormente bajo el seudónimo de Guy Called Gerald), un dúo Inglés formado por Gerald Simpson y Meter Ford, quienes apostaron por un sonido híbrido, síntesis de las influencias techno y acid house; con ello, establecieron de manera incipiente un discurso futurista que insinuaba características similares a las de la capital americana del techno, cuya expansión pronto alcanzó otros escenarios del continente europeo. A su vez, la importación del género estuvo a cargo de DJ's estadounidenses que emigraron a la parte continental tras la meta de alcanzar mayores prestaciones económicas.<sup>64</sup>

Este fenómeno desperdigó el género por el resto de Europa, para ser tomado como punto de partida y se renovó con las aportaciones locales de países como Holanda; mientras tanto, en Bélgica, fue contemplado como una propuesta para integrar nuevos sonidos en el ambiente creativo ya existente.

De manera simultánea a la emergencia de la escena techno en Europa, en Detroit se estaba fraguando la segunda generación de artistas, herederos de Metroplex, KMS y Transmat (los tres sellos primarios del techno), concentrados en expandir el género en

---

<sup>63</sup> *Idem.*

<sup>64</sup> “(...) el techno fue a principios de los noventa un negocio en auge y con perspectivas, aunque poco de ese dinero recaía en sus creadores. Ante esta situación, muchos de los artistas de Detroit optaron por emigrar a Europa –para iniciar así lucrativas carreras como *deejays* en el Viejo Continente- (...).” *Ibidem.* Pág. 274.

todo el Viejo Continente. Carl Craig fue uno de los principales, quien pudo afincarse en Bélgica para crear Retroactive, su primera compañía, en la cual logró la innovación en sus proyectos, gracias a sus ansias por experimentar y a su interacción con variedad de sonidos y estilos.<sup>65</sup>

Retroactive significó el banderazo de salida para el arribo de la escena en Bélgica, donde sellos discográficos como R&S (Renaat y Sabine), Dance Opera, Usa Import o Music Man fusionaron el sonido con lo que se estaba haciendo en materia de música electrónica, con el objetivo de expandirla al resto del Europa. De la misma manera, en Holanda, el ejemplo fue seguido por Djax Up-Beats, propiedad de Saskia Slegers, quien se enfocó en el más oscuro y duro estilo de Detroit para la creación de compilados techno.

Aunque en Alemania el sonido llegó después, tuvo un eco de mayor intensidad, con una escena que a pesar de poseer un carácter fragmentado, tuvo mucho mayor dinamismo, al estar impulsada por una variedad de raves y festivales, entre los que cabe destacar Mayday o la Love Parade. A su vez, la organización y disposición de los clubes fueron un factor clave para que el público europeo recibiera favorablemente las innovaciones: los locales de Frankfurt como el Dorian Gray Technoclub y el Omen, mantenían la euforia de la gente incluso durante días, gracias a sus horarios flexibles y las cualidades de sus DJ's de planta (Talla 2XLC y Sven Väth). A su vez, esta región dio cabida a grupos de creadores como el *PCP*, los sellos Hardhouse y Frankfurt Beat.

En Berlín, la situación era similar, sobre todo, en torno al Tesor,<sup>66</sup> un peculiar sello-club que a mediados de los ochenta había sido impulsado por Dimitri Hegemann y Achim Kohlberger para determinar el posterior desarrollo del techno en la localidad. En este lugar se escuchaba la música tanto de creadores nativos, como de invitados (vgr. El colectivo UR y Eddie Fowlkes); del mismo modo, el sello discográfico mantenía una conexión directa con Detroit, cuyo inicio estuvo marcado por un proyecto del Underground Resistanse (X-101).

Sin embargo, al inicio de la década de los 90, la escena alemana creció de manera exponencial para dar paso al surgimiento de muchos personajes que revolucionaron el techno y cuyas influencias perduran hasta la fecha: "(...) el sonido tecno de Detroit había

---

<sup>65</sup> Cfr. *Ibidem*. Pág. 272.

<sup>66</sup> Cfr. *Ibidem*. Pág. 284.

evolucionado lejos de la euforia baleárica en manos de West Bam, Sven Vath y Dr. Motte, y el trance, uno de los resultados de esta evolución, ya cobraba adeptos a través de figuras como Paul Van Dyk, Comis Baby, Humate y X-Dream.”<sup>67</sup>

Para aquél entonces, con la escena europea conformada, la demanda del house y techno se desbordó de las pistas de baile tradicionales (antros y discotecas) hacia lugares que contuvieran la euforia de un gran público; por esta razón, el movimiento rave surgió en Europa, donde la fiesta se socializaba como un fin en sí mismo, con eventos de prolongada duración (más de un día), capaces de aglutinar a un enorme público y con la característica de organizarse al margen de la ley, sin mayor recurso que flyers<sup>68</sup> o (si la autoridad mostraba su mano dura) contactos entre los invitados, ya sea a través de rumores o usando teléfonos celulares.

### **3.5 El papel de las fiestas rave en la socialización de la música electrónica**

Si bien la época anterior heredó los tracks extensos, el recurso de las nuevas tecnologías y las largas sesiones de estudio, el ambiente de la música electrónica de los últimos años ochenta y los primeros noventa también se vio favorecido por el rave, un fenómeno juvenil creado con el objetivo de hacer llegar esta música a todos los individuos, sin importar la clase social, ideologías y preferencias sexuales, así como diferencias étnicas o religiosas. Sin embargo, este vocablo sirve para hacer referencia a otros aspectos que coinciden con este principio: un suceso con una estructura similar a una fiesta,<sup>69</sup> caracterizado por desdibujar los límites establecidos y hacer posible la creación de un espacio de máxima autonomía; por otro lado, el segundo significado vincula la palabra *rave* con un género musical surgido en Alemania.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> José Manuel Valenzuela. *Op. cit.* Pág. 65.

<sup>68</sup> El Flyer es un material muy similar a los volantes o a una invitación. Incluye información básica sobre el día, la hora y el lugar en el que se llevará a cabo un rave.

<sup>69</sup> La tesis *Delirio cultural rave en México* hace referencia al término de la siguiente manera: “(...) rave, es el nombre con el que se denomina a una fiesta que dura toda la noche e incluso puede prolongarse a un fin de semana, cambian de espacio constantemente, está abierta a todo el público, aunque la edad de los asistentes oscila entre los 17 y 25 años (...)” Raquel Ortiz García. *Delirio cultural rave en México*. Inédita. México. Tesis presentada para aspirar al grado de Lic. en Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México. 2002. Pág. 4.

<sup>70</sup> ‘También, es el nombre con que se denomina a un estilo musical que aparece en Europa, teniendo su fuerte en Alemania, suena parecido al techno, pero su característica principal son los teclados al más puro estilo euro.’ D’j Ax-Atl (Alejandro Bretón, entrevista). *Ibidem*. Pág. 3.

Los inicios de este fenómeno se ubican en Inglaterra, uno de los países pioneros en introducir la música electrónica proveniente de Estados Unidos, especialmente el house: el promotor Tony Colston se percató de la necesidad de crear un espacio capaz de albergar a un gran público, sin excluir a nadie (lo que sucedía en clubes como el Shoom o The Future). Así Colston consumó sus esfuerzos el 27 de octubre de 1988 al organizar el Sunrise,<sup>71</sup> un evento considerado como el primer rave de la historia.

En esa época, una generación de jóvenes se refugió en eventos como *Hedonism* e *Hypnosis*<sup>72</sup> en busca de una oportunidad para escapar del tedio y las duras condiciones por las que atravesaba la sociedad inglesa, la cual no contaba con una economía del todo dinámica, mientras que la bolsa de valores se desmoronaba y el subsidio económico a hijos menores de 18 años desaparecía. El fenómeno rave invadió bodegas, parques y zonas alrededor de las ciudades; por ello, durante el verano de 1988 se desarrolló un circuito de fiestas cercano a las ciudades.

Este movimiento llama la atención porque a lo largo de su historia ha sido capaz de formar espacios temporalmente libres, independientes de la sociedad y regidos por sus propios principios, también conocidos como TAZ (<<Temporary Autonomus Zone>>), un término acuñado por Hakim Bey (T.A.Z., Nueva York, Autonomedia, 1985) y el cual se refiere a “(...) una táctica política plenamente <<espacializada>>, tan preocupada por labrarse un <<espacio autónomo>> que siempre termina por dejar inmutables las grandes estructuras de poder, como un carnaval, como una rave.”<sup>73</sup> Como resultado, este fenómeno no sólo permite la oportunidad de acceder a la diversión, también se ha conformado como una vía usada para alcanzar otros estados emocionales<sup>74</sup> y escapar del control. Por ello el rave actualmente está constituido como un foro propicio para la expresión, creación y recreación, siempre implicado con un proceso de apropiación que echa mano de todos los recursos simbólicos existentes, creando con ello un discurso innovador y heterogéneo.

---

<sup>71</sup> Cfr. Javier Blánquez, Omar Morera. *Op.cit.* Pág. 301 y 302.

<sup>72</sup> El campo de acción del *Hedonism* era una bodega de Apeltorn Lane; mientras que las *Hypnosis* se configuraban como fiestas móviles, organizadas por Tintin Chambers. Cfr. *Ídem.*

<sup>73</sup> Jeremy Gilbert; Et. Al. *Cultura y políticas de la música dance.* España, Paidós, 2003. Pág.297.

<sup>74</sup> Jeremy Gilbert explica la dinámica de este fenómeno, al afirmar que el rave “(...) nos ofrece éxtasis liberándonos de las exigencias del orden simbólico, la exigencia de ser hombre o mujer, la exigencia de hablar y comprender, la exigencia de no ser algo en sentido absoluto.” *Ibídem.* P.132.

Durante este proceso elementos provenientes de otros escenarios son asimilados a la escena rave, de manera similar a como funciona el reciclaje. De acuerdo a esta lógica, el discurso dominante se desarticula, dando paso a otras propuestas que retoman objetos y símbolos de diversos contextos, para fusionarlos en un espacio que (por su capacidad para omitir las convenciones y liberar al sujeto del control) desdibuja las diferencias y contradicciones que de ello pudieran plantearse; de esta manera, han surgido nuevos códigos de identidad juvenil, producidos en el ámbito de la música electrónica:

- 🍷 Según la opinión de Jeremy Gilbert, el baile se ha despojado del clásico referente sexual y se estructura a partir de otro objetivo: alcanzar el estado de trance.<sup>75</sup> Siguiendo esta afirmación, el autor plantea que dicho propósito intervino en la forma de bailar, permitiendo movimientos repetitivos y frenéticos, así como su realización durante largas jornadas; a su vez, el estado de éxtasis prevaleciente en el rave y el excesivo uso de drogas repercutieron en algunos sectores de la creación musical,<sup>76</sup> teniendo como resultado la invención del hardcore y su evolución hacia el gabba y el drum & bass, subgéneros del techno y el house capaces de alcanzar hasta los 150 bpm (bits por minuto, parámetro usado para medir el ritmo).
- 🍷 El movimiento rave siempre ha estado asociado con las drogas y estimulantes, cuyos efectos actúan directamente en el organismo humano, modificando la percepción sensorial y los estados de ánimo. Sustancias como el éxtasis (conocido científicamente como Metilenedioximetilamfetamina o MDMA, tiene un costo aproximado de treinta dólares) y los ácidos (el LSD es el más común, con un precio promedio de cinco dólares) han sido las más populares por su eficacia para alcanzar un alto grado de sensibilidad físico-emocional;<sup>77</sup> además de ello, estos psicotrópicos maximizan la estimulación de los sentidos, provocada por sonidos de baja frecuencia y la proyección de imágenes brillantes. Otros narcóticos más baratos, entre ellos, los globos de nitrógeno y el cristal, permiten periodos cortos de euforia o delirio, sin embargo, son de menor calidad y su uso tiene un mayor índice de riesgo.

---

<sup>75</sup> Cfr. *Ibidem*. Pág.133.

<sup>76</sup> Cfr. Javier Blánquez, Omar Morera. *Op.cit.* pág. 317 y 318.

<sup>77</sup> Para Carola, organizadora de fiestas rave, cada una de estas drogas tiene una especialidad: 'El ácido es visual y el éxtasis espiritual. Te sientes la persona más buena del mundo, la más curada, recibes la energía de toda la gente en las fiestas. Si hay un equipo grande de sonido sientes todos los bajos, los tribales adentro de tu cuerpo.' José Manuel Valenzuela. *Op.cit.* Pág. 76.

- 👉 De acuerdo con lo planteado anteriormente, en la ropa también se manifiesta ese deseo de encontrar una forma de liberación y escape. Por ello, el atuendo del raver posee características particulares: se conforma con vestimentas que están fuera del alcance de la moda y en algunas ocasiones ha incluido elementos lúdicos<sup>78</sup> o indumentarias exageradas, más cercanas al disfraz y a las bufonerías, cuyo objetivo principal es alejarse de la glamorización y manifestar su rechazo al sojuzgamiento social.
- 👉 De manera análoga a la música, el aspecto visual es considerado como una condición necesaria para prolongar los estados emotivos y de cohesión. A su vez, la tarea del Vj tiene el objetivo de hacer más atractivo el show del DJ (quien, a pesar de sus virtudes musicales, no ofrece mayor espectáculo al público) y cumple con el papel de la banda en vivo, al sustituirla por una pantalla que proyecta imágenes sincronizadas con el audio. Sin embargo, también es necesario tomar en cuenta el carácter polémico de este trabajo: el mezclador gráfico, en la tarea de complementar el discurso del DJ, recicla elementos de la sociedad de consumo y la cultura popular para sumergirlos en el ámbito del rave. Un ejemplo de ello, es el trabajo visual de integrantes del Colectivo Nortec, quienes usan la iconografía del narcotráfico y de la cultura nortea, con el objetivo de insertarla en el contexto de la música electrónica.

Si bien algunas de estas características siguen vigentes, otras han desaparecido, debido a la comercialización y el ingreso del fenómeno rave en negocios millonarios; de este modo, en actualidad, la mayoría de los eventos han desdeñado de ese carácter contestatario y auténtico de los primeros años: en el caso específico de México, el alto costo se ha convertido en sinónimo de calidad (asociado a la ubicación, el público meta y los artistas o Dj's invitados); a últimas fechas, el acceso a los espacios donde se presentan las figuras más importantes sólo es posible para quienes cuentan con el dinero suficiente; sin embargo, los festivales y las presentaciones gratuitas (Technogeist y Love Parade) han servido para continuar con el legado de Tony Colston.

---

<sup>78</sup> "Las ropas holgadas o las imágenes psicodélicas e infantiles que acompañaban la cultura rave en muchas de sus mutaciones (*acid house, hardcore, trance*), todo contribuía a considerar seriamente aquel estado de delirio como una forma de acceder a una *jouissance* asexual, a un estado de niñez." Jeremy Gilbert; Et. Al. *Op.cit.* Pág.132.

Mientras tanto, la estimulación sensorial sigue siendo el objetivo primordial del rave, vigente en el ámbito visual y el relacionado con las drogas: los gráficos y la actividad de los VJ's aún se estructuran en torno a la motivación de los asistentes, por lo cual se rigen por patrones compositivos similares (colores llamativos y brillantes). De igual modo, las drogas siguen siendo el recurso más usado por los ravers para incrementar la emotividad producida por la música y las imágenes.

A pesar de que el fenómeno se encuentra propagado por todo el mundo, sus primeros años de existencia en Inglaterra estuvieron marcados por la incertidumbre, debido a las acciones tomadas por el gobierno, el cual amenazó con sofocarlo: los raves fueron penalizados con leyes que castigaban moralmente cualquier manifestación juvenil, llevando al extremo las consecuencias, tal como sucede con la Pay Party Unit<sup>79</sup> o la Criminal Justice and Public Order Act (también conocida como la Criminal Justice Bill), ley elaborada con el objetivo de reprimir a toda costa dichos eventos:

*Criminal Justice and Public Order Act  
Parte V (fragmento)*

*Orden público: Traslimitación colectiva o molestias ocasionadas por tales actos en el territorio*

*Poderes en relación con las raves*

*63. (1) Este apartado hace referencia a las reuniones al aire libre de cien o más personas (ya sean o no translimitadoras) en las que se emita música amplificada durante toda la noche (con o sin interrupción) de tal manera que, debido a su elevado volumen y duración, puedan provocar graves disturbios a los habitantes de la localidad; en los casos en que:*

*a) dicha reunión continúe tras breves interrupciones musicales (...)*

*b) la <<música>> incluya sonidos total o fundamentalmente caracterizados por la emisión de una sucesión de ritmos repetitivos*

*(2) Si, en relación con las zonas al aire libre, un miembro de la policía con, como mínimo, el rango de superintendente, considera que:*

*a) dos o más personas están haciendo los preparativos necesarios para celebrar allí una reunión del tipo de la aquí referida,*

*b) diez o más personas están esperando que esta reunión empiece (...).<sup>80</sup>*

Por esta razón, el fenómeno rave comenzó a expandirse a otros lugares y las zonas aledañas a las ciudades de Inglaterra, donde las fiestas surgían en condiciones al margen de la ley, hasta ser consideradas como manifestaciones propias de la escena

---

<sup>79</sup> La Pay Party Unit era una brigada policíaca encargada de localizar fiestas y detenerlas, con la consigna de confiscar el dinero ahí asegurado. Cfr. Javier Blánquez, Omar Morera. *Op.cit.* Pág. 301.

<sup>80</sup> Jeremy Gilbert; Et. Al. *Op. cit.* Pág.276.

underground; esta situación se convirtió en una amenaza para el movimiento, sin embargo, los organizadores recurrieron a otros procedimientos que les permitieran escapar de la represión gubernamental. En primer lugar, racionaron el uso de los flyers y modificaron sus modos de operar: además de dar a conocer la hora y una ubicación provisional (tomando en cuenta la posibilidad de que fuesen descubiertos por las autoridades), se anunciaba un punto de encuentro desde el que los ravers serían conducidos hacia el lugar definitivo de la celebración;<sup>81</sup> en segundo lugar, algunos otros (entre ellos, Tony Colston es el más representativo) utilizaron el teléfono móvil como una forma de convocatoria que evadía el olfato de las autoridades.<sup>82</sup>

A partir de ese momento, grandes fiestas ilegales cubrieron las zonas al aire libre con su sonido; entre ellas Biology, Energy, Back to the Future, Sundance, Joy, One Nation y Humanity son las más recordadas por los ravers de aquellos tiempos. Este suceso demostró que el fenómeno ya estaba listo para continuar con su expansión al resto del mundo y no existía ningún motivo capaz de detenerlo.

A su vez, el fenómeno rave en su afán de expandirse al resto del mundo, ha optado por modelar otros espacios de encuentro, teniendo como principal herramienta la organización de festivales, debido a su capacidad de incluir diversas manifestaciones.<sup>83</sup> Con el paso del tiempo, algunos países se han destacado por promover gratuitamente este tipo de eventos; Alemania encabeza la lista con el Loveparade, considerado como uno de los pioneros en esta modalidad. El primer acontecimiento de esta naturaleza fue realizado el primero de julio de 1989 en la ciudad de Berlín y contó con la asistencia de 150 personas, cifra que ha ido en aumento hasta alcanzar más de medio millón durante la presentación del 2002.<sup>84</sup>

Gracias a su gran capacidad de convocatoria, ese evento ha sido considerado como el festival más importante en la historia de la música electrónica; sin embargo, existen otros que merecen del reconocimiento a nivel internacional: en Suiza, el Street Parade tiene

---

<sup>81</sup> Cfr. Javier Blánquez, Omar Morera. *Op.cit.* Pág. 303.

<sup>82</sup> "Utilizando el servicio 0898 de Vodafone, Colston-Hayter disponía de cien líneas que permitían grabar sendos mensajes de voz renovables, un mecanismo que indicaba el dónde y el cuándo y qué (...)" *Ibidem.* Pág. 304.

<sup>83</sup> Al respecto, Jeremy Gilbert muestra la ventaja de estos eventos, dado el carácter plural que poseen: "Una vez dentro del festival, el cliente podía elegir escuchar drum & bass, techno de América o Europa, House épico, big beat o lo que se ofreciera." Jeremy Gilbert; Et. Al. *Op.cit.* Pág.78.

<sup>84</sup> Cfr. José Manuel Valenzuela. *Op.cit.* Pág.58.

una magnitud similar (su novena edición en el 2000 convocó a un público superior al medio millón de asistentes),<sup>85</sup> mientras tanto, en Francia, el Techno Parade inunda las calles y gana adeptos año con año.

Dado el desarrollo del fenómeno en Europa, los raves se expandieron más allá del viejo continente y se introdujeron a los Estados Unidos de América a través de la zona del Medio Oeste,<sup>86</sup> donde eventos como el Hard, Heaven and Hell y Mayday, entre otros, fueron organizados por Richie Hawtin y el promotor Sam Fofias para iniciar un periodo de bastante agitación en el terreno musical. Después de algunos meses, la realización de estos eventos estuvo vinculada con los sellos y la escena musical del Medio Oeste, Chicago y Nueva York –desde esta localidad, Frankie Bones marcó las pautas del movimiento con la organización de las Stormraves-.

Para mediados de los años noventa, cuando el dj ya era considerado como superestrella, el techno y el trance europeo alcanzaron la popularidad, impulsados por Paul Oakenfold, Timo Maas y Paul Van Dyk. De la misma manera, los Estados Unidos de América reaparecieron en el mapa de la música electrónica gracias a las figuras de Danny Tennaglia y Deep Dish, especialistas en rescatar los sonidos underground del tribal house y el deep house.

Mientras tanto, en México, el movimiento rave ya se había conformado desde los 80`s en algunos estados, sin embargo, se hallaba fragmentado por todo el país y subsistía con variada intensidad, dependiendo de la entidad federativa. En el caso concreto de Baja California, este sector tenía pocos adeptos y casi no alcanzó el impacto deseado durante la segunda mitad de la década de 1980;<sup>87</sup> sin embargo, existieron personajes y grupos entusiastas que a lo largo de este periodo continuaron con el desarrollo de la escena:

3DTV, Skyland, Avant Garde, Síntesis, Vandana, La Place, VIV, Bostich –Ramón Amezcua-, Voces Múltiples, Neodanza y Artefacto –originalmente integrado por Pepe Mogt, Roberto Mendoza y Jorge Melo Ruiz- fueron los pioneros en introducir un sonido

---

<sup>85</sup> *Ídem.*

<sup>86</sup> *Cfr. Javier Blánquez, Omar Morera. Op.cit. Pág. 286.*

<sup>87</sup> “Fue en la segunda mitad de los años ochenta cuando se realizaron los primeros raves en la ciudad de Tijuana. Con la participación de los ravers sandieguinos, se organizaron incipientes escenarios para recreación de un personal poco familiarizado con los códigos del movimiento, por lo cual la escena rave fue bastante desatendida.” José Manuel Valenzuela. *Op.cit. Pág.67.*

con influencias electrónicas;<sup>88</sup> esta última agrupación atravesó una serie de mutaciones a lo largo de la década del 90: primero cambió el nombre a Artefakto (sustituyendo la **c** por la **k**), después se convirtió en Fussible y para 1999, derivó como un proyecto independiente de Mogt.

A su vez, el trabajo de los organizadores jugó un papel importante para que la juventud experimentara un periodo de formación y aprendizaje musical en el territorio de Tijuana; entre ellos, se debe destacar el trabajo de Gerardo Yépiz, A. Díaz, Marina (más conocida como la *Hyper*), Rafa Saavedra y DJ Tolo,<sup>89</sup> quienes se encargaron de promover los primeros eventos. A finales de los ochenta, las fiestas en el Palladium y en el London, creadas por Rafa Saavedra y Tolo, acapararon la atención de los ravers; tiempo después, los raves del “Fantasía” invadieron el Peanuts and Beer.

A partir de la década de los noventa, el público de Baja California por fin logró familiarizarse con este fenómeno y estaba listo para recibir una revolución en el campo de la electrónica nacional. Desde entonces, el número de organizadores y de asistentes incrementó notablemente, invadiendo varias zonas y lugares de la entidad:<sup>90</sup> los raves de “Fantasía” abandonaron el Peanut’s and Beer para celebrarse en el TNT (durante 1992, este espacio albergó a una multitud de ravers). Mientras tanto, el Café Emilio’s daba cabida a las fiestas que DJ Tolo produjo durante 1992 y 1993. Para mediados de la década de los noventa, los raves del Fandango y Aquatica se acercaban cada día más a los objetivos trazados desde mitad de los 80.<sup>91</sup>

Durante los primeros meses de 1999 aproximadamente, la escena de Tijuana se consolidó, después de un periodo de introspección, en el que los músicos de esta ciudad comenzaron a cuestionar su papel en el desarrollo de la electrónica y dejaron a un lado los moldes preestablecidos para innovar con proyectos que reflejaran la identidad de la

---

<sup>88</sup> Ejival, periodista, DJ y productor del sello Nimboestatic, en entrevista para el videoreportaje “Música electrónica en México”, describe las principales influencias en este terreno: “(...) eran grupos influenciados por Ultravox, por Kraftwerk, por Aviador Dro, de España; por Depeche Mode. *Música electrónica en México*. México, 2003. TRILCE ediciones. Director: Deborah Holtz. Editor: Andre Martínez Crowther. Intérpretes: Artefakto, Balboa, Bostich, Clorofila, Fussible, Hiperboreal, Terrestre, Vandana. 10:09 min.

<sup>89</sup> Cfr. José Manuel Valenzuela. *Op.cit.* Pág.67.

<sup>90</sup> Además de las fiestas y los raves, locales como Marko Disco, Río Rita, Club A, Cine Zaragoza, Rock and Roll Taco, Club Nova, Sol Café, Casa de Alvarado, Mezzanine, Café Eléctriko, Jai- Alai, Casablanca, Las pulgas, Don Loope, Centro Bar y Galaxy difundieron la música electrónica por todos los rincones de Tijuana.

<sup>91</sup> Cfr. *Ibidem.* Pág. 68.

región. En esas fechas, salió al mercado el disco “Motivos del Sitio 29”<sup>92</sup>, una instantánea que mostraba los progresos musicales en la entidad<sup>93</sup> y cuán familiarizados estaban con el terreno del electro.

En ese compilado aparecieron nombres que posteriormente fueron relacionados con el surgimiento del Colectivo Nortec: Pepe Mogt y Jorge Melo Ruiz, sobrevivientes del grupo Fussible, participaron con las canciones “Milenio” y “Tripi Boy”, mientras tanto, Roberto Mendoza, alias Panóptica, comenzó a trabajar de manera independiente para explorar otras vertientes de la electrónica; a su vez, Pedro Gabriel Beas dio a conocer su proyecto Hiperboreal con el track “Napa Valley”, Ignacio Chávez, más conocido como Plankton Man, plasmó sus influencias de jazz y electrónica en dos temas, Fernando Corona, utilizando el nombre de Terrestre, presentó “Yo recuerdo este lugar” ; por último, Ramón Amezcua (Bostich) mezcló influencias como el trance, drum & bass y big beat en la melodía “Ciclo de Krebs” .

El sonido de estos artistas, contenido en “Motivos del Sitio 29”, es considerado como el antecesor del estilo norteco, sin embargo, su discurso todavía no integraba los elementos de la música popular nortea, tan característicos en las producciones actuales del Colectivo Nortec. Poco tiempo después, una idea descubierta por accidente cambió el rumbo musical en Tijuana; la leyenda cuenta que a Pepe Mogt se le ocurrió esta fusión durante una boda, después de haber escuchado a un conjunto de banda sinaloense durante cinco horas seguidas.<sup>94</sup>

Para Mayo de 1999, Pepe Mogt, junto a Roberto Mendoza, Jorge Melo Ruiz, Ignacio Chávez, Fernando Corona y Ramón Amezcua comenzaron a experimentar con grabaciones de grupos norteaños y de música de banda, teniendo como resultado piezas que resumían el choque entre lo tradicional y lo moderno, lo local y lo global, los tarolazos contra los patrones de las cajas de ritmo, el groove norteaño acoplado al bit electrónico.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Este disco, editado en 1999 por el sello Nimboestatic, fue producido por Tico Orozco y Ejival (Enrique Jiménez Valdéz), dos personajes reconocidos en la escena tijuanaense.

<sup>93</sup> “Los estilos musicales de ese acoplado también tenían un sonido híbrido, oscilaban entre la música electroacústica, el rock, la electrónica de distintas corrientes y la música experimental.” *Ibidem*. Pág. 19.

<sup>94</sup> *Cfr. Ibidem*. Pág. 19.

<sup>95</sup> “(...) las experiencias tecno se echaron un clavado en la música norteaña y en los rincones de memoria habitados por importantes figuras de la música popular, al estilo de Ramón Ayala, Los

Las melodías de Pepe, de Roberto y de Ramón (*Ventilador*, *And L* y *Polaris*, respectivamente) son las más reconocidas, debido a su papel como pioneros; sin embargo, gracias a los trabajos individuales de otros músicos, el disco *Nortec Sampler* fue lanzado el 31 de mayo de 1999.<sup>96</sup> Prácticamente, el estreno de este álbum es reconocido como el nacimiento del Colectivo Nortec, en el cual participaron: Hiperboreal (Pedro Gabriel Beas), Clorofila (Jorge Verdín/Fritz Torres), Panóptica (Roberto Mendoza), Bostich (Ramón Amezcua), Fusable (Pepe Mogt), Terrestre (Fernando Corona) y Plankton Man (Ignacio Chávez).<sup>97</sup> Ese mismo día, Pedro Gabriel Beas organizó una fiesta privada en la que dichos proyectos se presentaron por primera vez ante la gente e iniciaron el recorrido hacia el resto del planeta.

De ahí, el camino continuó por las zonas de Tecate, Tijuana y Rosarito, donde diversos raves y fiestas al aire libre propagaban la música a un amplio público, además de trazar el inicio de un circuito de eventos que incluían no sólo el trabajo sonoro de esta agrupación, sino todo un discurso estructurado en torno al reciclaje de la cultura popular nortea, en el que participaron artistas y profesionales provenientes de otras áreas. Este fenómeno propició la inauguración de otros espacios dedicados a ampliar la oferta de música electrónica, entre ellos, el Mesón Electrónico, Don Loope, el Centro Bar y el Club Galaxy (hoy extintos, a excepción del Centro Bar). El ambiente festivo aumentaba y ese gusto por bailar al ritmo de Nortec poco a poco se fue generalizando.

El entusiasmo comenzó a expandirse a nivel masivo literalmente desde el primer día del año 2000; en primer lugar, gracias a la colaboración del Colectivo Nortec con el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), organización que tenía como objetivo la celebración del nuevo milenio a través de un evento realizado en la plancha de la plaza de la Constitución y transmitido al mundo vía satélite.<sup>98</sup> Las canciones *Polaris* y *Mona B*, de Bostich y Fusable, respectivamente, fueron escogidas para sonorizar las coreografías de Lidia Romero y Rafael Lozano- Hemmer.

---

Tigres del Norte, Los Alegres de Terán, Los Tucanes de Tijuana y la Banda el Recodo.” *Ibidem*. Pág. 81.

<sup>96</sup> *Cfr. Ibidem*. Pág. 108.

<sup>97</sup> Aunque Plankton Man y Terrestre formaron parte del proyecto original, actualmente se desligaron del Colectivo Nortec para trabajar de manera individual.

<sup>98</sup> *Cfr. Ibidem*. Pág. 29.

Posteriormente el Colectivo Nortec participó en raves y festivales como el Tecnogeist,<sup>99</sup> en el que representantes de las escenas Tijuanaense, Defeña y Alemana interactuaron e intercambiaron puntos de vista; a partir de ese momento, Pepe Mogt y el resto de la agrupación entraron en contacto con los DJ's y sellos germánicos para colaborar en futuras producciones.<sup>100</sup> Poco tiempo después, esta retroalimentación dio resultados: *Polaris* fue incluida en el sello alemán *International Gigolos* –empresa a cargo de DJ Hell-; a su vez, DJ Tampopo, artista perteneciente al mismo sello, hizo un remix de *Odyssea 2000* y otro de *Tijuana Makes me Happy*. Además, en este evento Ramón Amezcua y Pepe Mogt tuvieron la oportunidad de probar su trabajo con una audiencia de dimensiones masivas. Gracias al éxito alcanzado, Fussible, Bostich y Terrestre participaron en el Festival del año siguiente.

Para el 24 de junio del año 2000, el Colectivo Nortec celebró su primer año de existencia en el club Sol Café, al cual asistieron más de mil doscientas personas.<sup>101</sup> El día 30 del mismo mes, las obras de veinte artistas que trabajaron en la interpretación gráfica de Nortec se dieron a conocer durante un evento amenizado por Terrestre, DJ Tolo y Pepe Mogt<sup>102</sup>. Desde Julio hasta Diciembre de ese año, miembros de esta agrupación participaron continuamente en una serie de actividades en el país y en el extranjero, que incluían festivales y coloquios; las presentaciones continuaron hasta el 2001 y 2002, cuyos escenarios abarcan países como España (festival Sonar), Londres (Royal Festival Hall) y Alemania (Haus Del Kulturen Der Welt).

En Diciembre del año 2000, el Colectivo Nortec transportó su sonido hacia el sur de los Estados Unidos de América, presentándose en la ciudad de San Diego, donde Panóptica y Terrestre iniciaron una serie de conciertos mensuales, inaugurada el día 15 del mismo mes. La exportación del sonido continuó en el año siguiente y estuvo a cargo de Ramón Amezcua y Pepe Mogt, quienes el 22 de Febrero del 2001<sup>103</sup> se presentaron en el Club Cargo de Londres, durante un evento organizado por el sello inglés Sonic 360. Una semana después -el 3 de marzo de 2001-, de regreso en la República Mexicana, Bostich

---

<sup>99</sup> El Tecnogeist en su primera edición se llevó a cabo el 25 de marzo del año 2000 y logró congrega a más de noventa mil asistentes. *Cfr. Ibídem.* Pág. 34.

<sup>100</sup> Pepe Mogt da testimonio de ese intercambio: "Los Dj's alemanes que vinieron son bastante buenos. Yo ya conocía a la mayoría, pero ahora, después de este encuentro, vamos a trabajar juntos. Les haremos mezclas con la onda nortec, y ellos a nosotros con la suya." *Ibídem.* Pág. 33.

<sup>101</sup> *Cfr. Ibídem.* Pág.109.

<sup>102</sup> *Cfr. Ídem.*

<sup>103</sup> *Cfr. Ídem.*

y Fussible, junto con el resto de la agrupación, se presentaron en el Jai Alai de Tijuana para llevar a cabo el rave Nortec City<sub>3</sub> y dar a conocer su nuevo material discográfico, titulado *The Tijuana Sessions Vol. 1*.<sup>104</sup>

Durante la presentación de este rave escenográfico, la ciudad fue representada a partir de la perspectiva de artistas visuales, diseñadores, vj's y gente dedicada al performance, lo cual dio a conocer el carácter multidisciplinario del Colectivo Nortec, no sólo conformado por músicos, sino también por profesionales de otras áreas: "El montaje de Nortec City presentó imágenes fragmentadas que obligaban a reflexionar sobre Tijuana, ¿cuáles son las imágenes que prevalecen de una ciudad sobreinterpretada y atravesada por los estereotipos y las representaciones hipostasiadas? ¿cuál es la Tijuana que prevalece en la recreación nortec?"<sup>105</sup>

Posteriormente, esta agrupación se presentó en Sol café para llevar a cabo el evento Nortec Segundo Aniversario, realizado el primero de junio del 2001,<sup>106</sup> meses antes de participar en el rave Maquiladora de Sueños - celebrado el 8 de septiembre de 2001-,<sup>107</sup> en el que se incluyeron las instalaciones de más de veinte artistas, además de contar con el trabajo de Nortec Visual, el cual no sólo se dedicó a mezclar imágenes en vivo, sino que tuvo a su cargo la transmisión del evento vía Internet, posibilitando que personas de otras latitudes pudieran disfrutar de esa fiesta desde la comodidad de sus casas.

El 20 de marzo de 2002 sucedió algo insólito: Nortec Live At Las Pulgas. Las Pulgas, la meca de las bandas y grupos de norteño, fue conquistado durante algunas horas por miles de ravers y por los integrantes del Colectivo Nortec. A Diferencia de Maquiladora de Sueños y Nortec City<sub>3</sub>, el evento sólo contó con los trabajos musicales y visuales del esta agrupación; sin embargo, la proyección en pantallas gigantes bastó para darle coherencia al entorno ahí estructurado.

Aunque los nortecos<sup>108</sup> se han presentado en varios lugares de la ciudad de México, a la fecha no existe un evento que posea un discurso paralelo al desarrollado en Maquiladora de Sueños y Nortec City<sub>3</sub>. En el mejor de los casos, el Colectivo Nortec se ha dado a

---

<sup>104</sup> Cfr. *Ídem*.

<sup>105</sup> *Ibidem*. Pág.81.

<sup>106</sup> Cfr. *Ibidem*. Pág. 95.

<sup>107</sup> *Ídem*.

<sup>108</sup> "Norteco: Artista que forma parte del Colectivo Nortec." *Ibidem*. Pág. 122.

conocer en el Distrito Federal por su expresión musical, mientras que los artistas visuales y de otras áreas casi no han tenido la oportunidad de mostrar su trabajo. Por ejemplo, en el festival Vive Latino 2002, la presencia de Nortec apenas estuvo acompañada por un par de animadores.

A su vez, hasta el 2005, durante la campaña dedicada a la promoción del disco *The Tijuana Sessions Vol. 3*, los clubes Pasagüero, Blue Room y Cultural Roots, en ningún momento exhibieron instalaciones artísticas; el espectador sólo contaba con la labor del Vj como una forma de acercarse a las demás expresiones estéticas del Colectivo Nortec.

Por esta razón, a pesar de que las fiestas rave han tenido un papel fundamental en el desarrollo y la difusión de la música electrónica de Tijuana, poseen una efectividad limitada para expandir las manifestaciones artísticas mencionadas, entre ellas, el performance y la mezcla en directo de video, las cuales, debido a su condición como sucesos únicos e irrepetibles, requieren de un soporte físico y medios como el Internet, los cuales propician la interacción y la simultaneidad de contextos, con el objetivo de asegurar la participación en el desarrollo de otros escenarios, distantes en tiempo o en espacio.

## Capítulo IV

### LAS TICs (TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN Y LA COMUNICACIÓN) Y LA PRODUCCIÓN DE MÚSICA ELECTRÓNICA

Desde sus inicios, el desarrollo de la música electrónica ha estado estrechamente vinculado con el uso de herramientas que aplican los avances en la tecnología eléctrica del siglo XX, cuyos resultados se han manifestado en diversos aspectos, como son:

- 👉 Desarrollo de espacios.- tecnologías como el Internet han repercutido principalmente en dos ámbitos. Por un lado, se modificaron las dinámicas que acercan a las audiencias y a los fans con el material y eventos, progreso en relación directa con el surgimiento del fenómeno rave, el cual se ha conformado como una gran red de consumidores afin a la música electrónica; por otro lado, han permitido la colaboración e intercambio de opiniones, posibles mediante la creación de las comunidades musicales. Lo que da como resultado un mejoramiento constante y la cooperación de diversos músicos en el proceso creativo.
- 👉 Por esta razón, es necesario comprender el papel de las TICs como instrumentos que expanden la creatividad del artista y permiten la formación de un espacio dedicado a la música electrónica.
- 👉 La renovación del proceso creativo.- la innovación en los terrenos de la interpretación en vivo, la fijación física del material sonoro y la reproducción, así como el desarrollo de las herramientas modernas, han permitido que el creador logre plasmar nuevas técnicas de composición. A su vez, la evolución de las tecnologías ha permitido mayor accesibilidad al proceso de edición y producción, lo cual da lugar al surgimiento de un nuevo tipo de creador desde casa, cuyas herramientas son tan sólo una computadora, software de edición y programación musical. Es decir, un compositor independiente, capaz de establecer nuevos paradigmas.

#### 4.1 El Internet: fusión y difusión de corrientes

Creado en la década de 1970<sup>1</sup> (bajo el nominativo de ARPANET, funcionaba como una red de aplicación al ámbito militar y universitario) y comercializado en los países desarrollados a finales de la década de los 80's, después del diseño de programas que simplificaran la navegación,<sup>2</sup> el Internet se ha convertido en un foro de expresión para distintos sectores y un nuevo canal para el proceso mercantil, el cual contaba con más de doscientos millones de usuarios a finales del siglo XX.<sup>3</sup> Este medio no sólo hace posible el acceso a multitud de información y a la interacción con diversos escenarios, también permite nuevas formas de actividades comerciales.

Por esta razón se le ha llegado a considerar como un espacio que desdibuja fronteras, caracterizado por permitir un flujo constante de material simbólico entre terminales remotas; en este lugar, las personas separadas ideológicamente y geográficamente acortan distancias, mientras que los géneros y corrientes existentes, así como un gran volumen de la producción musical y audiovisual, fluyen a través de distintos mecanismos de intercambio. Como menciona Lorenzo Vilches, la red ha tenido una repercusión importante en la sociedad actual: "El intercambio de producción cultural y de conocimiento es la nueva era de la capacidad comercial del sistema capitalista. La desmaterialización de los espacios de producción y la reducción del personal productivo, la fórmula del alquiler sobre la compra, el arriendo de servicios sobre la contratación de personal exclusivo, son todos aspectos que revelan un cambio de sensibilidades que afectan directamente al papel que juega el usuario de la comunicación."<sup>4</sup>

Específicamente para el trabajo del Colectivo Nortec, el Internet, además de permitir el flujo de material sonoro y audiovisual, ha contribuido en la expansión global de otras manifestaciones, a pesar de las fronteras y las limitaciones físicas: estas tecnologías son aplicadas en el performance, las instalaciones artísticas y la mezcla en vivo de imágenes, con el objetivo de hacerlos llegar hasta un número mayor de espectadores y reducir el distanciamiento espacio-temporal (trascendiendo con ello su instantaneidad), los cuales, al estar estructurados como sucesos colectivos efímeros, únicos e irrepetibles, poseen la desventaja de contar con una audiencia limitada, cuya dimensión no rebasa el número del

---

<sup>1</sup> Cfr. Lorenzo Vilchis. *La migración digital*. España, Gedisa, 2001. Pág. 80.

<sup>2</sup> Cfr. Juan L. Cebrían. *La red*. México. Punto de lectura, 1998. Pág. 65.

<sup>3</sup> Cfr. *Ibidem*. Pág. 63.

<sup>4</sup> Lorenzo Vilches. *Op. Cit.* Pág. 47.

público asistente al evento. Por esta razón, el Internet y las tecnologías de la información tienen un papel importante en este fenómeno, al estar encargadas de trasladar estas manifestaciones desde el terreno original hasta el virtual y sucesivamente, a un número exponencial de consumidores.

Además de intervenir en el proceso de difusión de dichas manifestaciones, el Internet también permite el intercambio y la adquisición virtual de música, sin fines de lucro y/o con un carácter comercial; así también, existen páginas y portales (relacionados con el fenómeno) que ofrecen gratuitamente parte de su material, con el motivo de un preestreno o la realización de un evento.

En dichos portales, los visitantes tienen la oportunidad de formar comunidades virtuales y clubes de fans, lo cual hace posible un intercambio de información; entre otras cosas, estos sitios ofrecen los siguientes servicios y datos a cualquier visitante:

- 👉 Acceso a archivos de eventos anteriores y futuros: flyers, promocionales, fotografías, reportajes, etc. En ellos se incluyen los siguientes datos: artistas o DJ's participantes, nombre del lugar o el rave, la fecha y el costo.
- 👉 Biografía y discografía de los artistas.
- 👉 Links (enlaces) con otros portales.

#### **4.1.1 Acceso a material audiovisual**

Actualmente, dadas las condiciones del fenómeno, la influencia de la música electrónica se ha expandido a otros quehaceres artísticos, en un caso particular, y gracias a los raves, ha sintetizado la parte visual con el sonido, siempre en relación simbiótica, para lograr el júbilo de las personas asistentes. Por otro lado, la existencia del videoclip es otra razón para hablar de la relación entre la música y la imagen.

Ante la caída del mercado musical producida a mediados de la década de 1970, las empresas disqueras recurrieron a nuevas formas de promoción diferentes de la publicidad y las giras promocionales; entre ellas cabe destacar la aparición de artistas y bandas en

los programas de televisión o radio, además de la creación de los primeros video clips. En esta materia, el papel pionero de MTV -este canal televisivo ha contado con mayor audiencia juvenil desde sus inicios-,<sup>5</sup> marcó la diferencia, al programar las primeras producciones que sincronizaban melodías con imágenes, cuyo objetivo principal era promover al grupo o cantante en cuestión.

Este género audiovisual tuvo una rápida repercusión en otros sectores, a pesar de haber retomado propiedades del cine y la televisión; por lo cual, se ha erigido como uno de los más sobresalientes, cuyas particularidades, de acuerdo a Maximiliano Maza, permiten hablar de dos tipos principales:

*El Video de concepto:* Los videos de concepto son los que poseen una estructura dramática. Generalmente, estos videos ilustran visualmente la letra de la canción. En otras ocasiones, presentan una historia desconectada o paralela a la letra de la canción.<sup>6</sup>

*El Video de interpretación o concierto:* Los videos de interpretación o concierto presentan al cantante o al grupo interpretando la canción, como si estuvieran en un escenario. No existe en ellos una estructura dramática.<sup>7</sup>

Por esta razón, se deduce que la creatividad del videoclip expandió sus influencias no sólo en el espacio, sino en el tiempo, al trascender hasta la fecha, pasando por la época de 1990, cuando el género electrónico se desarrolló y retomó el modelo de la sincronización de imágenes con la música de una manera abstracta, con el objetivo de ambientar los raves.

Así como en la actualidad es casi imposible imaginar una pieza de música sin imagen ni video, en Tijuana el fenómeno rave es inseparable del resto de las expresiones estéticas: no se trata sólo de un espacio dedicado a la liberación de la gente, sino que también se

---

<sup>5</sup> Para el año de su fundación (1981), la MTV se transmitía por 300 servicios de cable y era vista por 2.5 millones de personas. *Cfr.* Ocampo Rosales, Mario; Salcedo Romero, Gerado. *El video rock: Antecedentes, orígenes y evolución.* Inédita. México. Tesis presentada para aspirar al grado de Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México. 1988. Pág. 91.

<sup>6</sup> Albino Marchain, Guadalupe. *El videoclip como una herramienta publicitaria y sus posibles efectos en adolescentes de secundaria de la delegación Iztapalapa.* Inédita. México. Tesis presentada para aspirar al grado de Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México. 2002. Págs. 13 y 14.

<sup>7</sup> *Ídem.*

conforma como un lugar que da cabida a otras manifestaciones, como los performances e instalaciones artísticas, en las que es indispensable contar con algún tipo de asistencia (física o virtual, ya sea para conocer el desarrollo del evento de manera simultánea desde cualquier lugar del mundo o para presenciarlo mediante una grabación) si se quiere tener una experiencia completa. Los raves *Nortec City*<sub>3</sub> y *Maquiladora de Sueños* combinaron la presentación de obras artísticas con la música del Colectivo Nortec; a su vez, el segundo evento anteriormente citado, logró darse a conocer más allá de Tijuana gracias a su transmisión en directo vía Internet, lograda por la participación del Colectivo visual y la organización de Pedro Gabriel Beas.

Otro evento que es necesario tomar en cuenta es *La fiesta oficial para la celebración del nuevo milenio* (televisado vía satélite a todo el mundo), en el cual se contó con dos melodías del Colectivo Nortec para musicalizar las colaboraciones de los artistas Lidia Romero y Rafael Lozano-Hemmer. Romero elaboró una coreografía al ritmo de *Mona-B* de Fussible, mientras que Lozano-Hemmer utilizó *Polaris* (creada por Bostich) para sonorizar su instalación interactiva de arte electrónico *Alzado Vertical*; este montaje constaba del portal [www.alzado.net](http://www.alzado.net) y de un set de iluminación alrededor del Zócalo de la Ciudad de México, activo desde el 26 de diciembre de 1999 al 6 de enero de 2000<sup>8</sup>. El usuario podía hacer diseños personalizados y era capaz de reconfigurar el sistema de luces *sincrolyte*, armado sobre edificios del centro del Distrito Federal, además tenía la oportunidad de observar su creación en línea, gracias a las tomas de tres cámaras web.

*Maquiladora de Sueños* y *La fiesta oficial para la celebración del nuevo milenio* son sólo un ejemplo de la importancia de las nuevas tecnologías en la difusión de formas simbólicas y productos culturales. Precisamente, creaciones como la música, los videoclips, las instalaciones artísticas y los performances (capturados en video) pueden codificarse en el lenguaje computacional para ser retransmitidos a través de Internet, gracias a las cualidades de su soporte material: “Aquellos bienes no estrictamente físicos –las noticias, la música, los programas de informática, las películas-, cuya naturaleza coincide con la propia naturaleza electrónica del medio, pueden ser además transportados a través de la propia red, sin costo adicional y casi de manera instantánea.”<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Cfr José Manuel Valenzuela. *Paso del Nortec*. México, Océano/Trilce Ediciones, 2004. Pág. 28.

<sup>9</sup> Juan L. Cebrián. *Op.cit.* Pág. 175.

Portales como Napster ([www.napster.com](http://www.napster.com) y todas sus variaciones), Limewire, Freenet ([www.freenet.sourceforge.net](http://www.freenet.sourceforge.net)) y Gnutella ([www.gnutella.nerdherd.net](http://www.gnutella.nerdherd.net)) se han dedicado a ofrecer gratuitamente un software que permite el flujo de información entre las personas conectadas. Con la instalación de estos programas, en cada terminal se establece una nueva unidad de emisión y recepción, con lo cual surgen espacios donde la comunidad de usuarios tiene la soberana libertad de intercambiar cualquier material audiovisual:<sup>10</sup> mientras el visitante se ocupa en bajar el archivo solicitado, el programa explora su sistema, con el objetivo de encontrar documentos de audio o video que puedan ser requeridos por otro consumidor.

En 1998, el sistema de intercambio musical pionero y más conocido de todos, Napster, comenzó a funcionar gracias a la audacia de Shawn Fanning,<sup>11</sup> quien dispuso de miles de archivos musicales para ser ofrecidos gratuitamente, lo cual supuso un cuestionamiento para los principios del capitalismo. Tal fue el impacto de Napster, que hasta marzo del año 2001, alcanzó la cifra récord de 593 millones<sup>12</sup> de usuarios en una semana, lo que obligó la intervención de las autoridades y el consecuente cierre del portal para el 5 de marzo de 2001,<sup>13</sup> bajo la orden de la juez Marilyn Hall.

Dado el éxito de Napster y a pesar de los problemas legales posteriores a su cierre en el 2001, otros portales siguieron el ejemplo y continuaron compartiendo archivos de manera gratuita; entre ellos, Gnutella y Aimster son los más conocidos. Aimster permite descargar y enviar música mediante el empleo combinado del sistema Gnutella y el servicio de mensajería instantánea de AOL (American On Line). A su vez, se ofrecen otras formas de intercambio alternativo como [www.galaxy.com](http://www.galaxy.com), [www.musiccity.com](http://www.musiccity.com), [www.bearshare.com](http://www.bearshare.com), [www.imesh.com](http://www.imesh.com), [www.kazaa.com/](http://www.kazaa.com/), [www.winmix.com](http://www.winmix.com).

Además de los programas dedicados al intercambio de música en formato mp3, existen portales y radiodifusoras que utilizan la red para transmitir desde cualquier punto del globo terráqueo. Éstas sólo requieren una terminal (en este caso, una computadora con

---

<sup>10</sup> “Se trata de un nuevo concepto en el ciberespacio donde cada ordenador se convierte en un servidor y todo está abierto a todos. Algo así como un universo sin fronteras legales ni institucionales, ni comerciales, ni propiedad intelectual.” Lorenzo Vilches. *Op.cit.* Pág. 142

<sup>11</sup> Lorenzo Vilches describe las bases que inspiraron el surgimiento de Napster: “(...) un joven de 18 años llamado Shawn Fanning, creó un software que permitía obtener música de Internet con un simple intercambio de ficheros entre los usuarios.” *Ibidem.* Pág. 45.

<sup>12</sup> *Cfr. Ibidem*, pág. 45.

<sup>13</sup> *Cfr. Ídem.*

conexión a la red), un servidor, ficheros infinitos de música y software, lo cual maximiza los efectos de las estaciones de radio piratas y les permite mantener mayor independencia respecto de los controles comerciales.

Esta alternativa ha provocado un fenómeno similar al de las estaciones pirata de los años 80, que invadieron el espectro de la radio a riesgo de ser bloqueadas de manera impredecible: en la actualidad, la música especializada en un género musical y en corrientes experimentales, puede ser transmitida sin importar si su material es o no comercial, si es popular o si garantiza un público masivo.

En México existen estaciones virtuales como *Radio mix*, *Emisión digital*, *Interzona Toxic pro radio* y Radio Global ([www.radioglobal.org](http://www.radioglobal.org)), ésta última presta especial atención al desarrollo de la comunidad musical y artística de Tijuana, constituida como patrocinador y promotor de varios creadores independientes, por lo cual, actualmente ha logrado el reconocimiento internacional; además de la transmisión de música en línea, este portal ofrece acceso a material exclusivo: artículos de interés general, galerías de fotos, clips de video, protectores de pantalla, animaciones y vínculos a otros sitios relacionados.

Estas nuevas formas de intercambio aplican la tecnología virtual y la multimedia (posibilitada por las computadoras) en la transmisión del material audiovisual, permitiendo la expansión de las manifestaciones artísticas al resto del mundo, sin necesidad de contar con una infraestructura informática compleja y permitiendo que cualquier usuario tenga acceso a este material, aun cuando no pertenezca a algún grupo cerrado.

#### **4.1.2 Compra de música en línea**

Cuando la música toca el terreno virtual, se desdibujan las divisiones entre los diversos géneros, para ser absorbidos por un espacio permeable a cualquier expresión, generando con ello nuevas interacciones y procesos de consumo: a la vez de los portales y el software de libre acceso (siguiendo el ejemplo de Napster, programas como el Kazza y el Limewire ofrecen la posibilidad de obtener material musical gratuito), otros sitios se dedican a la comercialización virtual de tracks o a la venta de discos por catálogo.

Aunque algunos programas permiten el acceso a material musical y audiovisual de manera gratuita, el consumidor también cuenta con otras alternativas para adquirir estos productos, ya sea mediante la utilización del sistema de apartado en tiendas de discos

como Mix-up y Tower Records, la venta o renta en línea, así como la adquisición de membresías en los diversos servidores que se dedican a subir música a Internet (vgr. iTunes o e-music).

Con el sistema de apartado, el cliente tiene la oportunidad de acceder al catálogo de la compañía y adquirir el producto a través de una transacción virtual, que tan sólo requiere de llenar una ficha con los datos pertinentes y solicitar la forma de pago a través de una tarjeta de crédito o de débito; al concluir este procedimiento, el consumidor puede recoger el material personalmente en la tienda más cercana o, si se encuentra en un lugar remoto del planeta, elegir el servicio de entrega a domicilio, previo pago de los gastos de envío.

Existen otros portales dedicados a la venta y renta de música en línea, se trate de un track en especial o de un álbum completo, cuyo precio oscila entre uno y doce dólares, a pagar mediante tarjeta de crédito; ejemplo de ello, es el caso de Peter Gabriel, quien implementó un nuevo sistema de distribución vía Internet que facilita el acceso a material sonoro. Esta forma de adquirir formas simbólicas no sólo genera una nueva dinámica de intercambio mercantil fundamentada en transacciones virtuales, sino que permite un flujo constante de información, sin importar los límites geográficos ni culturales.

Peter Gabriel, al percatarse del fenómeno Napster, se aprovechó de la red para promover su música mediante una estrategia de promoción basada en el ofrecimiento de muestras y fragmentos del material: “Se propone la descarga de archivos durante un tiempo determinado mediante suscripción y alquiler, el cliente escucha y si le gusta tiene opción a comprar.”<sup>14</sup>

En otros portales, el consumidor puede pagar una cuota o membresía, con la cual tiene el derecho a adquirir determinada cantidad de material audiovisual. A pesar de las cualidades que ofrecen como instrumentos de difusión, estas fórmulas se han convertido en una forma de control del capital, que restringe el carácter democrático de la red y lo acota al terreno comercial: el libre tránsito sólo es posible para quien tiene dinero.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*. Pág. 46.

### 4.1.3 Flyers en la web

En palabras del escritor José Manuel Valenzuela, el Flyer es un “Término en inglés que en español significa volante, propaganda impresa.”<sup>15</sup> Aunque en sus orígenes, el Flyer era tan sólo un pedazo de papel que incluía todos los datos relacionados con la realización de una fiesta o rave (precios, fecha, hora, lugar y mapa de ubicación específica para la reunión), actualmente ha expandido sus posibilidades y ha logrado constituirse como una forma de expresión del campo del raver.

El aumento de programas dedicados al diseño gráfico y a la manipulación de las imágenes ha permitido que el estilo del flyer haya evolucionado de manera sorprendente, incluso su campo de acción ha trascendido el nivel local. Actualmente se trata de afiches virtuales y papeles con calidad fotográfica, que implican un proceso digital, capaces de ser consumidos en forma de publicidad directa o a través de Internet.

En el presente, la mayoría de las fiestas, raves o festivales de música electrónica cuentan con la producción de Flyers virtuales o impresos; sin embargo, dado el desarrollo de las páginas web, este tipo de volante tiene mayores alcances en el ámbito virtual, al contar con una serie de características: incluye animaciones, sonidos y links a otras direcciones, donde es posible visualizar los mapas de ubicación, horarios y los servicios que se ofrecen. Por ello, estos recursos promocionales permiten una nueva modalidad para anunciar productos: la publicidad multimedia y el hipertexto.<sup>16</sup>

### 4.1.4 Ravers en el ciberespacio, portales oficiales y no oficiales

El cibernauta cuenta con una multitud de oportunidades para obtener información y datos vinculados con el ámbito de la música electrónica; los modos más utilizados para obtener este material son los portales sufragados por publicidad, los blogs y páginas oficiales. En estos sitios, además de la información directamente relacionada con el rave, se proporcionan enlaces a otras direcciones relacionadas con el fenómeno (desde los espacios personales hasta aquellos dedicados a la venta de servicios y productos).

---

<sup>15</sup> José Manuel Valenzuela. *Op.cit.* Pág. 16.

<sup>16</sup>Según Lorenzo Vilches los hipertextos tienen las siguientes características: “(...) no se encuentran impresos, no tienen necesariamente un autor, (...) no cuestan dinero y su acceso es un trueque basado en el valor del tiempo de portal o impacto en banners (...) Los hipertextos se hallan dialogando entre sí por medio de *enlaces* internos con toda la cultura del autor y por ello suelen ser altamente interreferenciales.” Lorenzo Vilches. *Op. cit.* Pág. 46.

En [www.elektorave.com](http://www.elektorave.com) el material contiene links a páginas como [technomoves.com](http://technomoves.com), el cual promueve los productos indispensables para la ornamentación del raver (lámparas, aditamentos con luz e indumentaria nocturna); además cuenta con enlaces a las disqueras ([www.dancerecords.com](http://www.dancerecords.com)) y distribuidoras de boletos ([www.ticketsnow.com](http://www.ticketsnow.com)) vinculadas al fenómeno. Por último, este espacio ofrece acceso a otras comunidades de ravers a través de la dirección [www.tbuckles.com](http://www.tbuckles.com).

Mientras tanto, sitios como [www.hyperreal.org](http://www.hyperreal.org) y [www.groovefactory.com](http://www.groovefactory.com) ofrecen música en línea, flyers, chat, correo electrónico, galerías de fotos, artículos y reseñas de eventos. Además contienen links a otros portales de música (tiendas o servidores gratuitos) y a otras páginas que permiten bajar software especializado para el DJ. En el caso específico de la escena nacional, existen los sitios <http://www.dosisdigital.com> y [www.toxicproduction.com](http://www.toxicproduction.com), entre los más destacados.

Dosis digital, además de incluir reseñas de eventos anteriores, es usado para la promoción, organización y coordinación de raves; por este motivo, la información proporcionada incluye no sólo la presentación del flyer, sino la relacionada con la asistencia al evento (costo, preventa, sitios de distribución, lugar de reunión y links a la disquera [www.maia.com.mx](http://www.maia.com.mx), encargada de la coordinación). Aunque Dosis Digital y Toxic Production ofrecen servicios similares (artículos e información relacionada con los raves), esta página se distingue de la anterior porque está vinculada con radiodifusoras virtuales, entre ellas *Radiomix* e *Interzona*, dedicadas a transmitir géneros no comerciales de la música electrónica.

Respecto de la escena electrónica de Nortec, existe un sitio<sup>17</sup> que reúne comentarios y contiene links con otras direcciones; a su vez, el colectivo cuenta con un portal oficial, enlazado con la página oficial del sello discográfico Mil Records, bajo el mando del músico Pepe Mogt. El espacio está configurado como un foro de opinión y diálogo que da a conocer las noticias más recientes con respecto a los eventos de la agrupación (reseñas, fechas de realización, etc.). A su vez, cuenta con enlaces a las páginas oficiales del colectivo y de la disquera Mil Records, facilitando el acceso a música norteca.

---

<sup>17</sup> Para obtener mayor información visita: [www.myspace.com/nortec](http://www.myspace.com/nortec)

Por otro lado, el portal oficial del Colectivo Nortec se divide en cuatro sectores principales, mediante los cuales pone a disposición música, imágenes, datos y enlaces a otras direcciones:

- 👤 Contenido escrito: ofrece una somera biografía de los integrantes, acompañada de una pequeña semblanza del Colectivo Nortec.
- 👤 Musical: el usuario puede tener acceso al material producido por los integrantes del colectivo. Fussible participa con *Colorado*, *Escuadra* y *Escénica*; mientras tanto, Bostich e Hiperboreal colaboran con *Autobanda* y *Dandy del sur* respectivamente. Por último, Latinsizer y LCDR hacen debut con las melodías *Nómada* y *Com. Com.*
- 👤 Visual: en la página se hace un listado de los videos y la producción gráfica del colectivo -*Odyssea 2000* y *Polaris*, entrevistas a los miembros del Colectivo y los documentales *Colores*, *Frontier Life* y *Tijuana Remix*-.
- 👤 Discografía.

En estos cuatro apartados, el visitante puede acceder al material de manera gratuita y sin necesidad de pertenecer a ninguna clase de club o afiliación particular, al mismo tiempo, tiene la oportunidad de bajar música en formato mp3 e ingresar al banco de imágenes. Además de la página oficial existe el portal del sello discográfico Mil Records, encargado de promover al Colectivo Nortec y grupos de música electrónica independiente; en este sitio se ofrecen noticias, fechas y material relacionado, permitiendo acceso gratuito a algunos tracks y ofreciendo la venta en línea de álbumes completos.

Estas páginas demuestran la importancia de las nuevas tecnologías en la difusión de la música electrónica tijuanaense, cuyos pilares principales son el intercambio de información a nivel global y una audiencia a nivel internacional, cuyo interés principal es la búsqueda de una música que maneje un código universal, capaz de emparentar con cualquier sonido proveniente de diferentes puntos del mundo.

## 4.2 La edición de la música electrónica

Aunque generalmente la música electrónica tiene como fundamento la utilización de la computadora y las innovaciones tecnológicas, las tendencias de este género tienen orígenes arraigados en la sociedad desde hace varias décadas, cuyas herramientas principales (después de los intonarumori) fueron los aparatos de grabación multipista o el tornamesa con velocidad regulada, los primeros sintetizadores y demás recursos de fuentes análogas, capaces de modular el sonido y crear nuevas piezas. Posteriormente, el trabajo quedó a cargo de los aparatos digitales y computadoras.

Primero fueron los trabajos de Pierre Schaeffer y Pierre Henry, quienes recurrieron a los grabadores de cinta multipista con fines compositivos; de manera simultánea, la labor de Luois y Bebe Barron innovó en el campo musical a partir del corte y manipulación directa del material sonoro (reproducción hacia delante y hacia atrás de los sonidos previamente grabados). Posteriormente, el desarrollo estuvo a cargo de John Cage y su *Music for Magnetic Tape*, inspirado por las técnicas de corte y el uso compositivo de estos aparatos. Gracias al desarrollo de dichas técnicas, estos trabajos encuentran su paralelo en el scratch<sup>18</sup> y los bucles de reproducción,<sup>19</sup> logrados por la manipulación de un sonido mediante procesos análogos o digitales. Siguiendo la vieja escuela, los DJ's pioneros aplicaron esas técnicas hasta perfeccionarlas gracias al recurso de otras herramientas como el sampler, las cajas de ritmo y la computadora.

A partir de los últimos años de 1960, los DJ's fueron aprendiendo otras técnicas para manipular el ritmo de la música de baile, además del scratch y la mezcla en vivo de dos discos,<sup>20</sup> los cuales entraron en rápida evolución durante la época disco, convirtiéndose en métodos muy socorridos por los tornamesistas de aquellos años. Posteriormente, durante los primeros años de la década de 1980, el uso del sampler análogo y las cajas de ritmo (vgr: la caja de ritmos Roland TR-808, usada por el DJ Frankie Knuckles) permitió emular el sonido repetitivo e hipnótico de los primeros experimentos aparecidos

---

<sup>18</sup> "Nombre que se le da al sonido producido por la acción de manipular con las yemas de los dedos el movimiento giratorio del disco sobre la tornamesa. El disk-jockey tiene la posibilidad de interrumpir el giro del disco, retrocederlo y volverlo a adelantar a la velocidad que le permitan sus movimientos y con la versatilidad que le permita su creatividad (...)" José Manuel Valenzuela. *Op.cit.* Pág. 124.

<sup>19</sup> También conocido como loop, con el bucle se logra la repetición secuenciada.

<sup>20</sup> Esta modalidad fue lograda en los últimos años de la década de 1960, gracias al talento de Francis Grasso, Dj oficial de la discoteca Sanctuary.

durante épocas anteriores; actualmente, la práctica del DJ tiene un alto nivel de perfección gracias al progreso de la tecnología digital y cibernética, reduciendo dramáticamente los tiempos y costos de producción.

Algo similar sucedió con los primeros sintetizadores y teclados. Con los viejos sintetizadores, el músico tenía posibilidad de manipular variaciones del tono y la frecuencia del sonido, sin embargo, las limitaciones técnicas de estas herramientas los pusieron en desventaja frente a los sistemas de grabación, por ejemplo:

- 👉 Programación rudimentaria y compleja: los primeros sintetizadores utilizaban un primitivo sistema de generación de sonido basado en el flujo del viento a través de válvulas. Además del teclado, el usuario debía manipular una serie de manivelas graduadas, capaces de controlar el paso de aire, logrando con ello el control del tono y la modulación; sin embargo, su empleo requería destreza en la combinación de estos dos elementos.
- 👉 La falta de un dispositivo de almacenamiento: debido al complejo sistema de programación y al carácter análogo de los primeros sintetizadores, no existía un soporte físico ni eléctrico capaz de sistematizar las combinaciones y composiciones generadas durante el proceso creativo, por lo cual, su manipulación requería de un medio técnico externo para ser grabado y posteriormente editado.

Aunque en la actualidad existen sintetizadores digitales que superan las dificultades anteriormente mencionadas, el estilo del análogo perdura hasta la actualidad y muchos sistemas aún cuentan con un patrón predeterminado (*analogic*), cuya función primordial es emular ese sonido; a su vez, existen corrientes contemporáneas de música electrónica que retoman dichas técnicas de producción, entre ellas el Electroclash: “Electroclash o Synthcore. Subgénero del electro que surge de retomar el estilo oscuro y melódico del electro-pop y el new romantic de principios de los ochenta (Miss Kittin, Fischerspooner).”<sup>21</sup>

Los tornamesas (usados para realizar scratches o la reproducción simultánea de un mismo track), los samplers análogos, los sintetizadores y los primeros programas de computadora dedicados a crear secuencias de sonidos, entre las primeras modalidades,

---

<sup>21</sup> *Ibidem*. Pág. 115.

contribuyeron a cambiar el paradigma de la música creada con instrumentos propiamente físicos, permitiendo que el soporte del sonido también se convirtiera en otro integrante para la composición.

#### 4.2.1 Equipos personales

Aunque en materia de computación, la tecnología ha tenido un desarrollo progresivo, los avances de la inteligencia artificial todavía no hacen pensar en términos como la creatividad virtual ni la automatización del proceso artístico, regidos por números, frecuencias y estadísticas sistematizadas por el ordenador. Sin embargo, las herramientas y el establecimiento de procesos de síntesis sonora (creados a partir del surgimiento de la conversión de los impulsos y fenómenos acústicos), ampliaron los recursos técnicos disponibles para la preparación de nuevos materiales musicales. Técnicas como el Cutn'pass, el break beat<sup>22</sup> o el remix, cuya realización con tecnología de la década de 1970 equivaldría a jornadas prolongadas, dedicadas a la manipulación del soporte técnico (corte, inserción, variación en las velocidades de reproducción, etc.), han sido modificadas gracias al advenimiento de sistemas de manipulación de la señal acústica, reduciendo así los costos, las dimensiones y la duración en cuanto a recursos de producción.

Actualmente el desarrollo de la tecnología ha abaratado los costos de las herramientas utilizadas para la edición de la música y ha permitido que un mayor número de personas puedan obtenerlas, a su vez, la evolución de la cibernética y la programación han tenido como resultado la proliferación de los estudios caseros: una computadora personal equipada con programas y hardware especializado pueden sustituir las costosas instalaciones de un estudio profesional, lo cual permite que los usuarios cuenten con estos recursos de producción sin la necesidad de pagar un precio alto.

Aunque México se caracteriza por ser un país tecnológicamente y económicamente dependiente, el progreso del terreno de la computación ha logrado que artistas y productores de música electrónica mexicana puedan usar este tipo de tecnología con un nivel similar al de otros lugares del mundo. La opinión de Fussible (Pepe Mogt), integrante del Colectivo Nortec, da una idea del desarrollo que la edición digital de música ha logrado en Tijuana: "Los instrumentos y recursos utilizados en nortec son el sampler,

---

<sup>22</sup> "(...) técnicas digitales de microedición y resecuenciación de beats (...)" Javier Blánquez, Omar Morera. *Loops una historia de la música electrónica*. España, Mondadori, 2002. Pág. 27.

filtros analógicos y digitales, así como sonidos acústicos ejecutados por conjuntos de música norteña y sinaloense, mientras que la armonía y la melodía queda ya en manos del artista de nortec.<sup>23</sup>

#### 4.2.2 Procesadores digitales de música

El uso de los procesadores digitales de música no se limita al campo de acción de la electrónica y en fechas recientes este proceso de producción es aplicado incluso en otros géneros, debido a la exactitud y la calidad que actualmente estos sistemas ofrecen; hablar de este tema implica tomar en cuenta aparatos como los samplers y secuenciadores análogos, así como el recurso de la computadora, ya sea como una herramienta de edición o como un instrumento en sí.<sup>24</sup> Esta última modalidad ha contribuido a un debate, cuyo objetivo principal es establecer una definición para el término *música con ordenador*.

“El término <<música con ordenador>> se emplea para designar un tipo de música que se genera necesariamente mediante el uso de un ordenador, sea para realizar el cómputo de un sonido electroacústico (...) o para producir una partitura (...) Si el ordenador se utiliza exclusivamente para sintetizar sonido, se considera a la música con ordenador como parte de la música electroacústica.”<sup>25</sup>

A partir del citado razonamiento, se pueden identificar dos categorías de software existentes en el mundo del procesamiento digital de la música: los dedicados a la composición y aquellos utilizados para el proceso de producción / posproducción. Los primeros programas están inspirados por el desarrollo del physical modeling y la composición algorítmica. El physical modeling, basado en la emulación de cuerpos mecánicos, funciona de manera inversa a los modelos aplicados al proceso de síntesis sonora: “(...) en lugar de formalizar o sintetizar un timbre se simulan en el ordenador cuerpos mecánicos elásticos que al vibrar pueden generar sonidos (...)”<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> José Manuel Valenzuela. *Op.cit.* Pág. 29.

<sup>24</sup> La opinión de Simon Reynolds destaca la importancia del desarrollo de la computadora en el proceso creativo: “(...) el software se ha vuelto tan sofisticado que los beats pueden programarse con acentos, inflexiones y discrepancias de sonido realmente humano.” Javier Blázquez, Omar Morera. *Op.cit.* Pág. 36.

<sup>25</sup> Martin Supper. *Música electrónica y música con ordenador*. España, Alianza Musical, 2004. Pág. 34.

<sup>26</sup> *Ibidem*. Pág.67.

Este proceso ha permitido no sólo la simulación exacta de instrumentos, sino también el surgimiento artificial de nuevos sonidos, que serían imposibles de generar físicamente: los componentes convencionales se desconfiguran y permiten el surgimiento de nuevos materiales sonoros (resultado de procesos como la tensión extrema, elevación de registros, etc.).

Por otro lado, la composición algorítmica, basada en la coordinación de un secuenciador<sup>27</sup> con los instrumentos de estudio, ha evolucionado hasta ser vertido al terreno virtual en forma de Software. GROOVE (*Generated Real-time Outup Operations on Voltaje-controlled Equipment*), el primer sistema de programación, fue desarrollado a mediados de la década de 1960, gracias al trabajo de Max V. Mathews y Richard F. Moore, cuyo objetivo era facilitar el uso de las herramientas compositivas; de acuerdo con Mathews, cualquier persona, incluso no iniciada en el tema, es capaz de componer mediante este proceso: “El compositor no toca personalmente cada una de las notas de una partitura, sino que influye (en el mejor de los casos, controla) en la manera en que el instrumentista toca las notas. La persona que interpreta con el ordenador no debe intentar definir el sonido de cada nota en tiempo real. En lugar de ello, el ordenador debe contener una partitura y el intérprete debe influir en la manera en que se toca esta partitura (...) El programa es básicamente un sistema de generación, almacenaje, recuperación y edición de funciones temporales. Permite la composición de estas funciones mediante el giro de botones y la presión de teclas en tiempo real (...)”<sup>28</sup>

A partir de la creación de este sistema, otros le imitaron, entre ellos, los más destacados fueron: el MUSYS III, desarrollado por Peter Zinovieff (EMS, Electronic Music Studios, Londres), el HYBRID, de Edward Kobrin (Universidad de Illinois, después Universidad de California, San Diego), el MUSIC BOX, resultado del trabajo de Knut Wigen en el EMS (Electronic Music Studios, Estocolmo); por último, el COTEST, creado por Tamas Ungvary (EMS, Electronic Music Studios, Estocolmo).<sup>29</sup>

Posteriormente, la evolución de estos sistemas fue asimilada completamente por el terreno computacional, vertiendo estas herramientas de producción y composición en los equipos personales; actualmente, con los sistemas de creación musical actuales

---

<sup>27</sup> El funcionamiento de un secuenciador consiste en la gestión lineal de un grupo de eventos (sonoros), de manera similar a las antiguas cajas de música, pianolas y ortofónicas.

<sup>28</sup> *Ibidem*. Pág. 89.

<sup>29</sup> *Cfr. Ibidem*. Pág. 90.

(encabezados por el software de Reason, Qu-base y Native Instruments) es posible programar e ingresar patrones o secuencias de ritmo en lenguaje MIDI,<sup>30</sup> entre otros formatos empleados por los ordenadores comunes. A su vez, cuentan con filtros y simuladores de sintetizadores análogos, capaces de modular el sonido de válvulas y sistemas primitivos de composición, pero con la diferencia de permitir la programación de velocidades y ritmos que difícilmente podrían ser ejecutados por un ser humano.

Mientras tanto, programas como el Pro Tools, el Adobe Audition, Cool Edit y el Tracktor DJ Studio, son utilizados para los procesos finales de edición (ecualización de voces y sonidos, manipulación integral de secuencias, etc.) o de posproducción; mediante el uso de este tipo de software se puede usar el modo de reproducción de bucles, además de la aplicación de filtros y la masterización del material que previamente fue elaborado en programas de composición o resultado de un proceso tradicional.

#### **4.2.3 Del Disco de vinilo al CD, pasando por la combinación con sistemas análogos de fijación del material sonoro**

De acuerdo a la concepción teórica de la acústica, el sonido como un fenómeno físico puede transformarse en impulsos y señales para lograr su posterior codificación y decodificación; en la mayoría de los casos, este proceso se basa en el método elaborado por Jean-Baptiste Fourier.<sup>31</sup> Aunque en la realidad, el timbre de un instrumento no es el resultado de la adición de las vibraciones sinusoidales -de acuerdo con los planteamientos de Fourier, estas vibraciones son las unidades mínimas del sonido-, este teorema resulta efectivo al momento de analizar vibraciones estrictamente periódicas; sin embargo, el ruido queda descartado al estar considerado como una vibración no periódica (irregular). Actualmente, este sistema de síntesis acústica ha sido completamente perfeccionado gracias a los alcances de la tecnología actual e implica un proceso de mayor complejidad, denominado *Fast Fourier Transformation*.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> “*Musical Instrument Digital Interface*. Norma introducida a principios de los años ochenta por la industria de la música electrónica para el intercambio de datos entre distintos aparatos, por ejemplo un sintetizador, un sampler o un ordenador.” *Ibidem*. Pág. 168.

<sup>31</sup> “Este método fue introducido en 1811 por el matemático francés Jean-Baptiste Joseph Fourier (...) mediante este método pueden descomponerse vibraciones periódicas complejas en vibraciones parciales armónicas, es decir, en vibraciones de forma sinusoidal.” *Ibidem*. Pág. 43.

<sup>32</sup> *Cfr. Ibidem*. Pág.46.

En este nuevo sistema, la unidad primordial es el cuanto (tomando como punto de partida la teoría cuántica) de acuerdo a la concepción de Dennis Gábor; esta unidad tiene una duración inferior al segundo (del orden de los milisegundos), y al ser recibido por el oído humano, se perciben tres unidades básicas: frecuencia, dinámica y timbre. Las primeras aplicaciones de estos postulados corrieron a cargo de procesos analógicos, tal como sucede durante la captura y reproducción de sonido a través de la combinación de los conversores electroacústicos (micrófonos y bocinas) con el disco de acetato o la cinta magnética.

Las primeras aplicaciones del teorema de Jean-Baptiste Fourier se hicieron evidentes con el surgimiento del proceso de grabación y reproducción de los viniles, que equiparaba las vibraciones sonoras con surcos, gracias al desarrollo de conversores electroacústicos (micrófonos, pastillas de guitarras acústicas, fonocaptorees y bocinas); durante la captura, el sonido se transforma en impulsos mecánicos para formar surcos en el disco, los cuales, posteriormente convierten la señal mecánica en un impulso acústico mediante el uso de un fonocaptor.

Durante el proceso de captura que aplicaba la cinta magnética, las señales acústicas se transformaban en vibraciones eléctricas analógicas por medio de un conversor electroacústico; dichas oscilaciones eran transmitidas a un magnetófono para ser transformadas en grabaciones electromagnéticas, fijadas en un soporte magnetizable (cinta magnética). Escuchar una grabación implica invertir el proceso anteriormente mencionado: el cabezal de reproducción traduce las señales de la cinta a vibraciones eléctricas, las cuales son amplificadas y convertidas en señales perceptibles por el oído del ser humano.<sup>33</sup>

Sin embargo, para satisfacer los patrones de la *Fast Fourier Transformation* (frecuencia, dinámica y timbre), se requerían aparatos y soportes físicos con mayor calidad, lo cual implicaba un aumento de las dimensiones o un menor rendimiento del producto dedicado a la fijación material del sonido.<sup>34</sup> A partir de la década de 1980,<sup>35</sup> la cinta magnética ha

---

<sup>33</sup> Para conocer el proceso de una forma detallada, se recomienda consultar la explicación que Martín Supper ofrece en su libro *Música electrónica y música con ordenador*.

<sup>34</sup> "El principal inconveniente de estos métodos analógicos es la generación de distorsiones y ruidos claramente perceptibles. Este problema puede evitarse en gran medida utilizando procedimientos digitales. El sonido, transformado en vibraciones eléctricas puede describirse en forma de secuencias numéricas y almacenarse digitalmente." Martín Supper. *Ídem*.

<sup>35</sup> Cfr. *Ídem*.

sido sustituida por la tecnología digital, capaz de traducir y manejar de manera compleja estos elementos. En la actualidad, el uso de este procedimiento se hace evidente en los discos compactos, en los sistemas DAT y en los samplers digitales, cuya función principal es la de convertir el sonido en la unidad mínima de información (el bit) y viceversa.

#### **4.2.4 ¿Música o sólo información cifrada en Bites?**

A través de la época moderna, la compresión del sonido y la música ha sido uno de los temas centrales en el debate sobre la elaboración de un código universal, capaz de establecer el bit como la unidad mínima de un dato sonoro. Dicho planteamiento es el resultado de la evolución en los procesos de síntesis, iniciado por los sistemas análogos y perfeccionado con la digitalización del material.

En el presente, el sonido y la música pueden ser sintetizados digitalmente, gracias a los procesos de análisis y digitalización desarrollados por el conversor analógico-digital (conversor A/D, Analog-to-Digital Converter, ADC, generalmente mediante el uso del ordenador) y pueden ser reproducidos en unidades lectoras de disco compacto, unidades de memoria digital (I-pod, Mini Disc, etc.) o en la computadora personal, los cuales funcionan como un conversor digital-analógico (Digital-to-Analogic-Converter, DAC), encargados de traducir la onda digitalizada en el sonido original.

A su vez, el mismo ordenador puede emular el rol de un instrumento musical, rebasando su papel pasivo como herramienta de composición: del aparato digital emergen patrones y tonos que en el ambiente natural serían imposibles de percibir, producidos mediante procesos complejos y de la construcción de notas generadas a partir de fragmentos sonoros; en el presente, los programas de edición permiten no sólo la captura del material acústico, sino el registro y la estadística de los caracteres más utilizados por el compositor, tal como sucede con los secuenciadores MIDI, cuya aplicación es similar al de un magnetófono multipista; el secuenciador almacena datos MIDI por medio de los cuales se controlan diversos aparatos .

Aunque dichos procesos implican la codificación del evento sonoro en lenguaje de programación computacional (bits), el usuario sigue trabajando con música, pues los bits y el ordenador sólo constituyen un medio de fijación y manipulación virtual. Decir que la electrónica es producto del bit sería tan arriesgado como suponer que la música es sólo

casetes y discos de vinilo. Por esta razón cabe afirmar que lo único que ha cambiado es el soporte del medio técnico, así como los procesos de codificación (grabación) y decodificación (reproducción), cuyo objetivo es adecuar el sonido a los sistemas de transmisión de la información, que requieren de mayor velocidad y la compresión de los elementos.

La transformación de las formas simbólicas en bits sólo facilita su almacenamiento para ser manipuladas de modos diversos, dependiendo del medio técnico en cuestión, se trate de la producción, edición, la distribución vía Internet o su fijación en soportes físicos modernos (cd, dvd, sintetizador digital, sampler, memoria flash y reproductor portátil, entre otros). De este modo, debido a la versatilidad ofrecida, los fenómenos culturales se ponen al alcance de cualquier persona ubicada en cualquier lugar del mundo, dando como resultado la extensión de la disponibilidad y permitiendo la copresencia espacio-temporal.

En el caso de Nortec en Internet, es necesario tomar en cuenta no sólo la cobertura geográfica de este medio, sino el tamaño de la audiencia, la cual ha rebasado los doscientos millones de consumidores<sup>36</sup> a nivel mundial, mientras tanto, en Baja California el porcentaje de usuarios es superior al que existe en toda la república.<sup>37</sup> Como resultado, las páginas dedicadas a esta agrupación Tijuanaense sobresalen por su capacidad para configurarse como un nuevo canal, donde es posible consumir el material y adquirir información sobre los acontecimientos más recientes.

Mientras tanto, la llegada del bit sonoro también ha repercutido en la forma de hacer música, permitiendo nuevas modalidades en la producción y la interpretación en vivo, como resultado del desarrollo de herramientas especializadas en la manipulación digital de los impulsos acústicos. Gracias a estos avances tecnológicos es posible contar con un estudio de grabación casero, cuya función primordial es maximizar las capacidades de los creadores.

Aún con estas ventajas, las innovaciones tecnológicas sólo han sido uno de los factores que hicieron posible el surgimiento de la música electrónica, como resultado de la intervención humana en el establecimiento de patrones y sistemas de codificación/decodificación. De este modo, es imposible hablar de un determinismo

---

<sup>36</sup> Consultar el apartado 4.1 El Internet: fusión y difusión de corrientes.

<sup>37</sup> Consultar el anexo, cuadro 2.1 (*Equipamiento cultural II*)

tecnológico, pues la misma actividad de los creadores ha propiciado la llegada de nuevas herramientas, generando la creación de aparatos especializados en emular algún sonido o en el procesamiento de la señal acústica (programas e instrumentos generadores de ruidos, efectos, secuencias rítmicas y loops).

Capítulo V  
EL COLECTIVO NORTEC: CREACIÓN Y RECREACIÓN EN EL CAMPO  
CULTURAL DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA TIJUANENSE

De acuerdo a lo planteado anteriormente, para estudiar la producción visual y musical del Colectivo Nortec en tanto formas simbólicas, es necesario tomar en cuenta los elementos del contexto social de Baja California que dieron origen al campo de interacción de la música electrónica Tijuanaense. Alrededor de dichos fenómenos existe una estructura social (considerada como producto de la distribución desigual de recursos y poder en la sociedad), reglas, instituciones, recursos y su peculiar aprovechamiento para la apropiación del entorno; a su vez, los cruces e hibridaciones culturales (presentes en Tijuana) son resultado de conflictos y las estrategias de valoración.

El contexto de Tijuana presenta una sociedad estructurada, debido a las dinámicas económicas del estado de Baja California y a su carácter fronterizo; por ello, como primer punto a desarrollar, es necesario describir los antecedentes que, dada su relevancia, han repercutido en la configuración actual del lugar, posteriormente, se explicarán los procesos mediante los cuales el entorno se ha reproducido. En segunda instancia, para entender al Colectivo Nortec es indispensable hacer una descripción de las situaciones que conformaron al municipio como un espacio proclive a la hibridación y el reciclaje.

Alrededor de Tijuana han surgido muchas leyendas, ya sea por su condición de zona intermedia entre dos países completamente diferentes, por su versátil e innovadora disposición para crear empleos, o por la sórdida mitología ofrecida por el cine fronterizo. Sin embargo, para hablar de esta joven ciudad, es necesario ir más allá de los prejuicios establecidos por la imaginaria centralista y achilangada, la cual ha atribuido etiquetas con cierta actitud simplista y desenfadada, sin tomar en cuenta el dinamismo y las particularidades en el resto de la entidad, presentes desde 1840;<sup>1</sup> por esta razón, se han considerado algunos datos relevantes a cerca del establecimiento, fundación y desarrollo de ese espacio.

---

<sup>1</sup> Después de firmar un documento que reconocía a Baja California como una serie de rancherías y pueblos, la zona adquirió la calidad de estado a mediados del siglo XIX.

Aunque los primeros años de Tijuana están relacionados con leyendas y mitos de una tierra alejada de la civilización, sin ley, atiborrada de violencia y prostitución (incluso se ha considerado como una Sin Citie)<sup>2</sup>, otros sucesos repercutieron con mayor énfasis en su configuración actual, entre ellos, la firma del tratado de Guadalupe, el cual dio como resultado la pérdida de más del 55% del territorio nacional; posteriormente, el sector terciario de la economía se estableció de manera exitosa -industria del juego, entretenimiento y los servicios- a consecuencia de la reducida acción gubernamental en el desarrollo de la zona y como resultado de la ley de prohibición estadounidense.<sup>3</sup>

En el año de 1848, ante el despojo violento propiciado por la guerra Estados Unidos-México, el gobierno mexicano se vio forzado a firmar el “Tratado de paz, límites y arreglo definitivo entre la República Mexicana y Estados Unidos de América firmados en Guadalupe Hidalgo el día 2 de febrero de 1848”,<sup>4</sup> el cual lo comprometía a ceder los estados de Luisiana, Florida, Oregon, Texas, California, Nuevo México, Arizona, Utah, Nevada y parte de Colorado, cuya dimensión equivale a más de la mitad del territorio nacional. Esta división significó la fragmentación de familias mexicanas y comunidades indígenas distribuidas por la región, quienes se convirtieron en los principales actores en resistencia, debido a su diferenciación étnica: a los mexicanos<sup>5</sup> en tierra estadounidense se les llamó chicanos, mientras que los indígenas eran calificados como salvajes e incluso sufrieron acciones de odio y desprecio, justificadas por razonamientos racistas (reflejo del ansia expansionista de los anglosajones).

Aunque el tratado de Guadalupe Hidalgo fragmentó el territorio e impuso límites entre dos regiones que anteriormente eran un solo estado, algunos rasgos se conservaron, como consecuencia del arraigo que las familias chicanas sentían por su tierra; el idioma

---

<sup>2</sup> “(...) tanto del lado mexicano como del norteamericano la región fronteriza atravesó por periodos de mucha despreocupación política y económica, lo cual (...) la convirtió en un territorio propicio a la acción de bandoleros, al robo de ganado, al contrabando de mercancía y en general a todo tipo de actividades que contribuían a crear una imagen de la frontera norte como “tierra de nadie”, como territorio de conflictos y violencia.” José Manuel Valenzuela, ET. AL. *Por las fronteras del norte*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003, México. Pág. 94

<sup>3</sup> Conocida como Ley Volstead o Ley seca, fue promulgada en 1919 y estuvo vigente hasta 1933; durante ese tiempo, se imponían sanciones a toda persona que ingiriese bebidas embriagantes en la Unión Americana; por esta razón, los consumidores se dirigieron hacia las zonas fronterizas (Ciudad Juárez y Tijuana), donde podían satisfacerse sin ser castigados.

<sup>4</sup> Este tratado también es conocido coloquialmente con el nombre de “Tratado Guadalupe-Hidalgo”. Para obtener mayor información se recomienda consultar la obra *Por las fronteras del Norte*, de José Manuel Valenzuela.

<sup>5</sup> Más de medio millón de mexicanos habitaban los Estados Unidos de Norteamérica a finales del siglo XIX. *Cfr. Ibídem.* pág. 21.

español, las costumbres y el sentimiento de no pertenencia al sistema político (impuesto por la nación vecina en el territorio anexado), fueron las constantes que definieron el perfil de muchos habitantes Sandieguinos y Angelinos. Los mexicanos residentes en Estados Unidos de América han mantenido estos vínculos con la expresión de nuestro país, como una forma de resistencia contra el autoritarismo y las arbitrariedades impuestas por el gobierno estadounidense.<sup>6</sup>

Después de 1848, aunque en el aspecto administrativo y político la situación cambió para los mexicanos habitantes del sur de Estados Unidos de América, algunos de sus patrones culturales se mantuvieron inmutables, por lo cual es difícil distinguir la procedencia de latinos nacidos en ese territorio, quienes, a pesar de dominar únicamente el idioma inglés, han asimilado estrategias de valoración emanadas de la perspectiva mexicana, a causa de su predilección por la comida tradicional, o por su inclinación hacia estilos de música y baile tropicales o latinos, entre ellos, la salsa, la cumbia y la norteña.

Al igual que los Chicanos, la cultura indígena de la región norte de América sufrió una fragmentación y con ello, una modificación de sus costumbres y modos de vida naturales, basados no sólo en el nomadismo, sino en complejos sistemas de organización social que escapan a la comprensión territorial de las comunidades tradicionales: complicadas dinámicas de sobrevivencia, basadas principalmente en la ocupación alternada de la tierra (combinaron el establecimiento de áreas agrícolas con desplazamientos temporales), eran adoptadas como una respuesta frente a las difíciles condiciones producidas por el clima semiárido de la región.<sup>7</sup> Este fenómeno ha dado lugar a la formación de pueblos sin un territorio determinado, tal como sucede con los palestinos y judíos; es decir, se trata de grupos que van desperdigando tanto sus propios patrones culturales, como otras pautas provenientes de otras sociedades (en este caso, la mexicana y estadounidense).

Sin embargo, estos grupos no fueron comprendidos a causa de los prejuicios racistas, e incluso eran considerados como un conjunto de tribus salvajes, incivilizadas y a punto de la extinción; como resultado eran ignorados por los gobiernos de México y Estados

---

<sup>6</sup> En algunos casos no sólo se trató de discriminación y explotación laboral, sino que la intolerancia del gobierno estadounidense incluía la imposición del inglés como única lengua oficial en la enseñanza primaria, a su vez, se creaba una leyenda negativa al respecto del ser mexicano y su idiosincrasia, al calificarlo como perezoso, tonto e inferior.

<sup>7</sup> Hasta hace poco tiempo y gracias a los descubrimientos antropológicos más recientes, estas tribus han sido reconocidas como sociedades poseedoras de un desarrollo similar al de las que ocupan Mesoamérica.

Unidos de América. Entre las estrategias de supervivencia que continuaron usando incluso después de la guerra de 1848, los indígenas desarrollaron sistemas de irrigación de la tierra y el nomadismo, lo cual implica la necesaria movilidad tanto en territorio estadounidense como mexicano; por ejemplo: en la actualidad, los kumais y tipais se encuentran dispersos en adjudicaciones ejidales del norte de Baja California (México) y en algunos ranchos de San Diego (Estados Unidos de América).<sup>8</sup>

Posteriormente, otro segmento de la población indígena que anteriormente había estado fragmentado, se dio a la tarea de reconstruir sus olvidados lazos lingüísticos o de parentesco tras aprovechar la progresiva versatilidad ofrecida por los medios de comunicación; consecuentemente, esto ha significado la recuperación de diversos tipos de cooperación intergrupal y con ello han obtenido presencia a nivel binacional desde hace unas décadas, cuyo límite de acción no se define por un territorio o una lengua en específico, sino por las redes de apoyo existentes. Estas cualidades han permitido que algunas comunidades indígenas como los paipais (habitantes de Santa Catarina, Baja California, México), yavapais, hualapais y havasupais (estas últimas están asentadas en Arizona) se mantengan unidas a pesar del distanciamiento espacial;<sup>9</sup> de igual modo, los cucapás se distribuyen por Mexicali (río Hardy), Sonora (San Luís Río Colorado) y Arizona (reservaciones de Somerton).

Además de la pluralidad ancestral de la región limítrofe entre México y Estados Unidos de América, el desarrollo económico y el crecimiento de Baja California en los años posteriores a la guerra de 1848 generaron nuevos intercambios y flujos de personas, cuyo eje principal fue la prestación de actividades terciarias, en especial la industria del entretenimiento: como consecuencia de la ley seca, los consumidores estadounidenses se movilaron hacia la República Mexicana en la búsqueda de lugares que saciaran su sed de juerga, produciendo el rápido florecimiento de un circuito de locales dedicados al juego y la diversión, los cuales se distribuyeron a lo largo de la zona fronteriza del país, sobre todo en lo que ahora es Baja California y Ciudad Juárez; dichos elementos dieron origen a la leyenda negra de la tierra del pecado, sin embargo, afirmar lo anterior equivaldría a tener una comprensión parcial de dicho fenómeno.

---

<sup>8</sup> Cfr. *Ibidem*. Pág. 155.

<sup>9</sup> Cfr. *Ibidem*. Pág. 155 y 156.

El establecimiento de la ley seca no sólo generó el flujo de divisas en la frontera norte de la República Mexicana, sino el encuentro entre distintos estilos de vida, ya sea por la instalación de locales dedicados a la apuesta y al juego, o por la glamorización de Tijuana: durante la década de 1920 a 1930, repentinamente la zona se vio invadida por casinos, bares, burlesques y hoteles, con el objetivo de reproducir el ambiente festivo que daba diversión en Hollywood; del mismo modo, la gente de estratos elevados y con dinero, entre ellos empresarios, mafiosos y artistas de la vida nocturna, se dirigieron hacia el territorio mexicano en busca de nuevos centros de operaciones y plazas de entretenimiento que sustituyeran temporalmente los sitios clausurados en los Estados Unidos de América: “Tijuana es el casino Agua Caliente, es la utopía de la ruleta a la que ni siquiera intimidan los suicidios en la madrugada, es (que hable la leyenda) la bailarina Margarita Cansinos, aún no llamada Rita Hayworth, es el grupo de gánsteres que observan a los crupieres para adquirir la elegancia y rostro imperturbable (...)”<sup>10</sup>

Por supuesto, la instalación de Casinos, bares y burlesques trajo como consecuencia el establecimiento de una zona de tolerancia, pero ello no significa que dichos elementos hundieran a la entidad en una prostitución sin precedentes o en un desmembramiento de la sociedad norteña: al aumentarse la demanda de servicios, los locales fueron incrementando sus ingresos, y con ello, fue necesaria la contratación de más personal (meseros, cantineros, camareras, músicos, etc.), lo cual impulsó el crecimiento de otras áreas de la economía local. Por consiguiente, la región atrajo a la población migrante que huía de las duras condiciones existentes en otras regiones del país, causadas por el sistema hacendario establecido durante la etapa del porfiriato y posteriormente agravadas por el impacto de la Revolución en los mercados.

Además de estos flujos -asimilados a partir de la dinámica económica de la frontera-, otro segmento se asentó en Tijuana ante la negativa y las dificultades para establecerse en Estados Unidos de América, por lo que la ciudad se erigió como un lugar de paso, como la sala de espera para cruzar hacia el desarrollo. Este hecho se observa al comparar las estadísticas de aquellos años: para el año de mil novecientos nueve, los migrantes mexicanos alcanzaban aproximadamente la cifra de 16000 personas, mientras que durante la Revolución Mexicana, alrededor de 18000 individuos fueron arrojados hacia el

---

<sup>10</sup> Patricia Sloane, De Andrés María, ET. AL. *Tijuana Sessions*. México, UNAM, 2005. Pág.12.

exterior del país;<sup>11</sup> consecuentemente, la cifra alcanzó los 23000 en el año de mil novecientos doce y los 29000 para mil novecientos diecinueve, número que fue en aumento hasta alcanzar los 50000 migrantes durante los años veinte.<sup>12</sup>

Sin embargo, las actividades dedicadas al entretenimiento y el placer no fueron la única fuente de recursos; el dinero también provenía de los flujos económicos locales, generados no sólo por el consumo de los turistas estadounidenses, sino por el intercambio de mercancías, el cual estuvo posibilitado por el reconocimiento de Tijuana como la primer zona libre para el comercio y adquisición legal de bienes (1933), cuyo objetivo era poner fin a casi 133 años de transacciones irregulares: aunque esta dinámica ya existían desde 1800, fue necesario formalizarlas mediante el establecimiento de los “Perímetros Libres Experimentales” (1933), que inicialmente comprendían Tijuana y Ensenada; más tarde, en 1935, éstos se extendieron hacia los municipios de Tecate, Mexicali y San Luís Río Colorado.<sup>13</sup>

A pesar de ello, el término de la ley Volstead, la crisis de secesión estadounidense en 1929, la caída en los precios del algodón y la posterior clausura de los casinos, fueron factores que irrumpieron en la dinámica hasta entonces adoptada en los territorios fronterizos. Por esa razón, en los años siguientes, el gobierno mexicano llevó a cabo una política de apoyo al campo y limpieza de la zona, concretamente en Baja California, implementó un sistema de fortalecimiento agrario; gracias a ello, municipios como Mexicali y Ensenada se convirtieron en otro sector que hasta la fecha contribuye a la economía de la entidad.

De este modo, en Tijuana, centros de diversión como el Casino Agua Caliente y varios locales dedicados al disfrute del cuerpo fueron clausurados durante 1935, a orden expresa del general Lázaro Cárdenas; sin embargo, dada la experiencia del municipio en las actividades terciarias, su economía se reorientó hacia el turismo y a la prestación de servicios, lo cual niveló la situación de manera temporal, al menos hasta el año de 1966,<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Cfr. José Manuel Valenzuela. ET. AL. *Op.cit.* Pág. 207

<sup>12</sup> Cfr. *Ibidem.* Pág.97.

<sup>13</sup> Cfr. *Ibidem.* Pág. 99

<sup>14</sup> En este año se puso en práctica el Programa de Industrialización Fronteriza, a instancias del gobierno federal, como consecuencia de la crisis algodonera de Mexicali y del término del Programa Bracero. Cfr. Carlos A. Monsiváis Carrillo. *Vislumbrar ciudadanía.* México, Plaza y Valdés, 2004. Pág. 94.

cuando el gobierno mexicano decidió instalar las primeras plantas dedicadas a la maquila, como una muestra de su ancestral incompetencia para atender cabalmente las necesidades de los habitantes del norte.

Aunque las primeras plantas maquiladoras fueron parte de un proyecto experimental, para años posteriores, el programa de maquilización se extendió al resto de los estados ubicados a lo largo de la frontera, con lo cual, Tijuana una vez más se mantuvo como una de las ciudades pioneras en el proyecto modernizador –aunque se sabe, este carece de un perfil concreto, pues las maquilas no han sido la solución definitiva para compensar el subdesarrollo presente en todo el país-.

Dicha industrialización significó nuevamente el flujo de individuos, quienes, atraídos por la oferta de empleo, consideraron a la maquila como una alternativa frente a la imposibilidad de continuar su camino hacia Estados Unidos de América, mientras que otros la percibieron como un escalón para alcanzar el sueño americano; por otro lado, la migración hacia Baja California también estuvo estimulada por las oportunidades que la entidad representaba para quienes se dedicaban al comercio y a los servicios, con lo cual se puede hablar de una diversificación de las actividades económicas aun presente en el estado, la cual incluye: trabajadores en la maquila, turismo, servicios, entretenimiento, actividades rurales; incluso, durante el año 2004, el sector terciario ocupaba el 65.4% de los asalariados, mientras que la industria manufacturera tenía el 28.3%; por último, las labores agrícolas representaban el 6.3% .<sup>15</sup>

Así, a partir de la década de 1950, con una entidad consolidada en la oferta de diversos sectores del empleo, la migración comenzó a tener cambios particulares: los flujos anteriores, provenientes de Michoacán, Zacatecas y Jalisco, progresivamente fueron sustituidos en número por aquellos procedentes de la zona sureste de la república, sobre todo de las poblaciones indígenas oaxaqueñas,<sup>16</sup> quienes, atraídos por el florecimiento de la actividad agrícola de Ensenada, han mantenido un alto grado de concentración en el valle de San Quintín y en la ciudad de Tijuana.

---

<sup>15</sup> Cfr. *Ídem*.

<sup>16</sup> Cfr. José Manuel Valenzuela; ET. AL. *Op.cit.* Pág. 174

Dichos procesos, además de conformar un contexto social estructurado, implican cruces y el ejercicio del poder cultural, resultado del enfrentamiento y la negociación entre los distintos campos de interacción e instituciones que configuran el territorio Bajacaliforniano, sin descartar posibles actos de intolerancia y confrontaciones socioculturales, como se puede demostrar en acciones más radicales o en los conflictos de evaluación simbólica: además de la subordinación evidente en sus campos de trabajo, los migrantes empleados por la industria maquiladora y la agricultura (ya sea en sus espacios de convivencia familiar o al momento de desarrollar actividades laborales) se enfrentan a conductas de rechazo<sup>17</sup> e incluso desencuentros con algunos rasgos distintivos, entre ellos, el uso y la enseñanza del lenguaje indígena en la entidad.

Ejemplo del ejercicio del poder cultural es el caso de la estación de radio bilingüe *Voz del Valle XEQUIN*, instalada en 1994 como una respuesta ante las sugerencias de algunos activistas de la Central Independiente de Obreros y Campesinos (CIOAC);<sup>18</sup> ésta tenía el objetivo de convertirse en la primera radiodifusora orientada al público indígena oaxaqueño asentado en el Valle de San Quintín, cuya presencia es considerable en el entorno de Baja California: durante el periodo de 1989 a 1999, la población indígena oaxaqueña establecida en la zona casi se triplicó hasta alcanzar los 63250 habitantes.<sup>19</sup> Sin embargo, dada su especialidad y diferenciación étnica, en el año de 1996 esta central produjo conflictos de evaluación simbólica<sup>20</sup> entre el resto de la población, la cual obviamente no dominaba la lengua indígena oaxaqueña, por lo cual se produjeron acciones de intolerancia.

---

<sup>17</sup> Para mayor información, se recomienda consultar la reinterpretación del texto *Jóvenes mexicanos del siglo XXI. Encuesta Nacional de Juventud 2000. Baja California, región norte: Está curado. Panorama de la Juventud en Baja California*, México, Instituto Mexicano de la Juventud/Pro-juventud/Secretaría de Educación Pública. Carlos A. Monsiváis Carrillo. *Op.cit.* Capítulo 3.

<sup>18</sup> Cfr. José Manuel Valenzuela, ET. AL. *Op.cit.* Pág. 185 y 186.

<sup>19</sup> Cfr. *Ibídem.* Pág. 184.

<sup>20</sup> El conflicto de evaluación simbólica es causado por las asimetrías existentes en los contextos sociales estructurados; mientras una forma simbólica –por ejemplo, la música o el lenguaje originario de Oaxaca- puede ser rechazada por los patrones y/o habitantes de Baja California, posiblemente es aprobada por parte del trabajador y/o campesino migrante. Consecuentemente, la valoración de los sujetos que ocupan posiciones superiores (patrones y habitantes de la entidad, con mayor disponibilidad de los capitales simbólico, cultural y económico) se impuso sobre la de los oaxaqueños, quienes, al ocupar posiciones inferiores, no tuvieron el suficiente capital simbólico para ejercer un poder cultural que les permitiera la aplicación del lenguaje como parte de un estilo de vida diferente al Bajacaliforniano.

El problema no sólo radicaba en la simple existencia de una radiodifusora en lengua indígena, sino que además la señal produjo interferencia con la transmisión del canal 2 de televisión, suscitando el enfado de los aficionados a las telenovelas y a la programación comercial; ante dicha situación, la dirección de la emisora, encabezada por Arturo Neri,<sup>21</sup> desbloqueó inmediatamente la señal del canal televisivo, y posteriormente, se dio a la tarea de crear un programa que transmitiera música norteña y en español, como una forma de ofrecer mayor diversidad en la estación.

Otro ejemplo concreto de los conflictos de evaluación simbólica es la intolerancia y los desencuentros del norte con el sur, presentes en la Colonia Obrera (Tijuana, Baja California) durante 1982,<sup>22</sup> cuando una comitiva de profesores mixtecos se desplazó a Tijuana con el propósito de enseñar su lengua natal: al contrario de lo esperado, los educadores fueron recibidos violentamente por los habitantes mixtecos; los argumentos utilizados para justificar su rechazo mostraban la denigración y las valoraciones que habían asumido los mismos oaxaqueños respecto de formas simbólicas anteriormente apreciadas.

Del mismo modo, en Baja California han existido (y aún perduran) estrategias orientadas a modificar la evaluación simbólica respecto de quienes provienen de otros estados, ya sea al descalificar su forma de hablar y sus modos de vida, o al criticar las maneras en que el migrante se apropia de expresiones comunes en el norte; de igual manera, el sector oaxaqueño y quienes se encuentran en posiciones inferiores desarrollan estrategias encaminadas a la devaluación de las formas simbólicas pertenecientes a los sujetos ubicados en las esferas superiores, ya sea mediante la desvalorización o el rechazo. Mientras tanto, otro sector de la población media e inferior valora positivamente dichas manifestaciones a través de las estrategias de *moderación*, *presunción* y *resignación respetuosa*.

Sin embargo, lo anterior no significa la pérdida de las pautas originales, tampoco se sugiere un apochamiento de la zona fronteriza, más bien se trata de un híbrido, resultado del choque entre diferentes estilos de vida, así como del ejercicio constante del poder cultural y simbólico, dando como resultado el establecimiento de patrones perdurables o

---

<sup>21</sup> *Ibídem*. Pág. 187

<sup>22</sup> *Ibídem*. Pág. 190

inestables (en el mejor de los casos, las formas simbólicas trascienden la contingencia surgida del encuentro) y un dinámico intercambio de lo hegemónico con las manifestaciones de quienes se hayan en posiciones subordinadas.

Gracias a la dinámica económica de la frontera y a las diversas ofertas de empleo que durante más de medio siglo ha ofrecido a la población proveniente de los estados más pobres y de los países latinoamericanos, desde hace más de 40 años Tijuana se ha convertido en un lugar proclive a los asentamientos irregulares y a la arquitectura de emergencia, caracterizada por construcciones compuestas de material reciclado: pilas de llantas sostienen techos de lámina, mientras las puertas de los carros usados funcionan como muros, al lado de viejos campers que se quedan a medio camino de las colinas, en espera de llegar hacia el otro lado.

De manera simultánea a la imagen de Tijuana como lugar proclive a la hibridación cultural y al entretenimiento fácil, ha surgido un conflicto relacionado (aunque en su mayor parte, llevado al límite del sensacionalismo): el recrudecimiento del narcotráfico en la entidad –el cual ha ido en aumento desde las últimas tres décadas del siglo XX hasta los inicios del XXI-. A mediados de los años setenta, se asentaron en la zona organizaciones dedicadas a la venta y al transporte transfronterizo de drogas; años después, las acciones de Ernesto (el Neto) Fonseca y Miguel Ángel Félix Gallardo,<sup>23</sup> sentaron las bases para montar toda una industria orientada a los narcóticos.

Miguel Ángel Félix jugó un papel determinante para conformar la organización industrial existente en el cártel de los Arellano Félix, la cual fue la principal red del país dedicada al narco durante los años noventa, dadas las oportunidades y ventajas que ofrece la ocupación de esa plaza: con sus reales en la ciudad de Tijuana, los hermanos Arellano Félix han controlado el sitio más importante para el cruce de droga hacia los Estados Unidos de América.

---

<sup>23</sup>Aunque este antiguo frente cayó a finales de los ochentas, la presencia del narcotráfico adquirió mayor presencia en los años posteriores, gracias a la emergencia de los mandos intermedios, entre ellos, el Güero Palma, los Arellano Félix, el Chapo Guzmán, el Mayo Zambada y los Carrillo Fuentes, quienes se encargaron de crear nuevos paradigmas en el establecimiento de los cárteles. Para más información, consultar la siguiente dirección de la jornada en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2005/07/10/mas-jesus.html>

Sin embargo, con el ingreso de Vicente Fox a la presidencia de la República Mexicana, la sociedad de Baja California adquirió otro rostro, recrudescido por la violencia y la proliferación de las narcotienditas, como resultado de un gobierno que desconocía el poder alcanzado por los cárteles: las acciones gubernamentales fueron rebasadas prematuramente por los narcotraficantes, gracias a la corrupción de las autoridades y su complicidad con funcionarios.

Los logros del gobierno contra el cártel de los Arellano Félix, generalmente fueron fracasos disfrazados de la “lucha contra el narco” y paradójicamente, ofrecieron mayores posibilidades de crecimiento a otras organizaciones delictivas que compiten por el dominio de la plaza ocupada; esto significó el derroche de armamento y trabajadores de la fuerza pública, cuyo objetivo estuvo repleto de informes falsos, pesquisas a medias, capturas sonadas (pero ineficientes) y más retórica, como si la única meta consistiera en el hecho de tirar balas con los ojos cerrados: en Tijuana, mientras las autoridades no logren una acción contundente, el círculo vicioso perdurará por los siglos de los siglos (se abre una narcotienda para abrir otra, se retira un líder para ser reemplazado por otro y mientras tanto, el dinero pasa a otras manos).

A pesar de las acciones policíacas contra los Arellano Félix, entre ellas, la aprehensión de Benjamín Arellano Félix, el asesinato de Ramón Arellano Félix y la captura de Francisco Javier Arellano Félix, “El Tigrillo” (lograda durante el operativo de Agosto de 2006)<sup>24</sup>, esta banda ha sabido cómo organizarse para enfrentar el acoso de las autoridades: el desplazamiento del mando a manos de Enedina Arellano Félix, su dispersión en narcotienditas y su “asociación” con empresarios (lavado de dinero)<sup>25</sup>, les permitieron sobrevivir incluso después de las acciones gubernamentales.

Sin embargo, el poder policial no ha sido el único que ha actuado en contra de los Arellano: actualmente y cada vez con mayor fuerza, el cártel de Sinaloa, el de Colima y el de Juárez, ejercen diversos tipos de agresiones, las cuales incluyen no sólo el

---

<sup>24</sup> Cfr. Fernández, Jorge. “El tigrillo es... un tigrillo”. 18 de agosto de 2006. [http://www.mexicoconfidencial.com/mostrar\\_noticia.php?id\\_articulo=1774](http://www.mexicoconfidencial.com/mostrar_noticia.php?id_articulo=1774)

<sup>25</sup> Ejemplo de ello es la banda de los narcojunios: esta organización, dirigida por Everardo El Kitty Páez, ha tenido a su cargo el lavado del dinero en empresas de prestigio. El caso de El Kitty es peculiar, debido a su matrimonio con la hija del empresario maquilero más reconocido en Tijuana. Cfr. Fernández, Jorge. “Éxitos de batallas perdidas”. 13 de marzo del 2000. [http://www.mexicoconfidencial.com/mostrar\\_noticia.php?id\\_articulo=251](http://www.mexicoconfidencial.com/mostrar_noticia.php?id_articulo=251)

enfrentamiento directo en el territorio, sino también actos de violencia, con el objetivo de desestabilizar la zona y estimular la acción gubernamental –enfocada directamente hacia quienes ocupan la plaza, ya sea por el desconocimiento de las otras bandas, o por la complicidad con el resto de las organizaciones-. Por ejemplo, las fuerzas del Mayo Zambada llegaron a pagar hasta 4 mil dólares a un comando de Tijuana, encargado de asesinar a funcionarios judiciales y de la policía.<sup>26</sup>

Consecuentemente, esta “guerra contra el narco” más bien es una pelea entre los cárteles para apoderarse de Tijuana, pues en lo que va de la presente década, el incremento de la violencia se refleja en el número de muertes, desapariciones y secuestros Express,<sup>27</sup> así como en la multiplicación de narcotienditas; este tipo de comercialización es muy reciente, resultado de la reconfiguración de las agrupaciones delictivas, generando una nueva forma de organización criminal atomizada, generalmente de orden familiar: se trata de redes dedicadas al negocio, resistentes a la acción gubernamental, gracias al uso de armamento y al aprovechamiento de las ventajas que gozan sus integrantes (anonimato y libertad de acción) frente a las grandes corporaciones criminales y policiales.

Así, a lo largo del tiempo este entorno ha propiciado la creación y recuperación de personajes que colectan en su figura toda la épica narco, entre ellos Juan Soldado,<sup>28</sup> Camelia la Tejana, Emilio Varela, Lino Quintana y Jesús Malverde son los más conocidos, los cuales han sido representados en la música y la iconografía del norte;<sup>29</sup> de igual forma, los medios de comunicación masiva, el cine y los artistas de música nortea se han

---

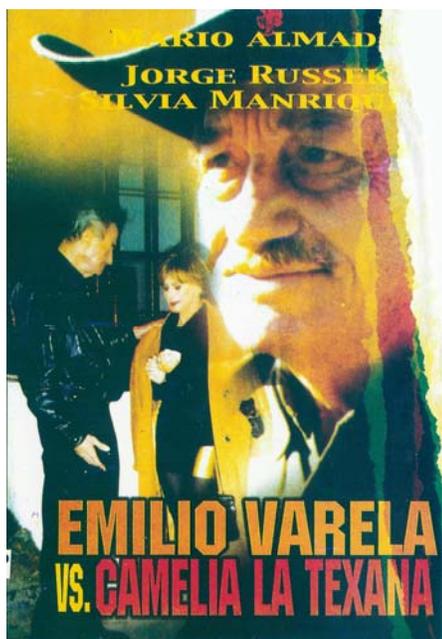
<sup>26</sup> *Ídem.*

<sup>27</sup> De acuerdo con Jesús Ramírez Cuevas, el número de muertes relacionadas con el narcotráfico ha incrementado en los últimos años; para el 2002 hubo 308 decesos, mientras que en el año posterior, las víctimas ascendieron a 353, por último, en el 2004, se alcanzó la cifra de 355; mientras tanto, 318 personas perdieron la vida durante la primera mitad del 2005. *Cfr.* Ramírez, Jesús. “En promedio hay casi una muerte violenta cada día”. 10 de julio de 2005. <http://www.jornada.unam.mx/2005/07/10/mas-jesus.html>

<sup>28</sup> Según la leyenda, en 1930, la misteriosa violación y asesinato de una niña causaron la muerte de Juan Castillo Morales –militar-, quien fue inculcado y posteriormente fusilado, estableciéndose como un personaje martirizado, digno de ser reconocido como ejemplo de la fe católica. *Cfr.* Morales, Jorge. El “santo” de los indocumentados.” 25 de Septiembre de 2005. <http://www.laopinion.com/ciudad/?rkey=00050924173602434316>.

<sup>29</sup> Aunque no todos provienen de Baja California, han sido rescatados por los habitantes para integrarlos en el discurso popular de la entidad; por ejemplo, el caso de Jesús Malverde: aunque es un santo originario de Culiacán, Sinaloa, la devoción se ha extendido a toda la frontera norte de México (incluyendo Tijuana) e incluso es reconocido por narcotraficantes famosos. *Cfr.* Guemes, César. “Jesús Malverde: de bandido generoso a santo laico con prestigio regional”. 10 de agosto de 2001. <http://www.jornada.unam.mx/2001/08/10/02an1clt.html>

dedicado a crear la imagen mítica de estos personajes, se trate del amarillismo presente en los noticieros de televisión y los periódicos, o de las apologías y apoteosis muy al estilo de los Tigres del Norte, presentes no sólo en los corridos, sino también en las secuelas visuales de los mismos.



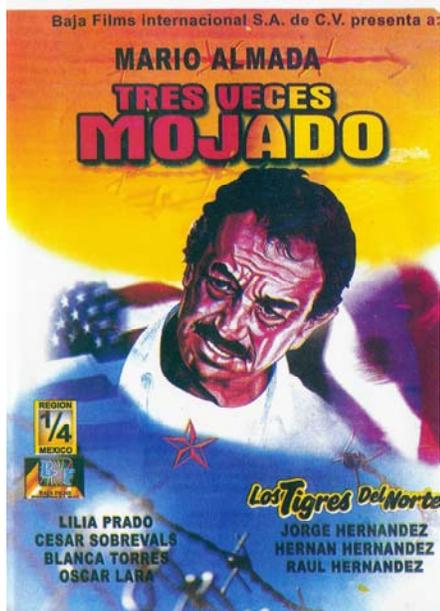
Presentes en los medios de comunicación masiva y elogiados por la música popular, los narcotraficantes han sido punto de referencia en películas.

Emilio Varela vs. Camelia la Tejana. México, 1987. CIPSE. Director: Rolando Díaz. Argumentista: José Castro. Operación de Cámaras: Encarnación Vega. Músicos: "Chelo", La voz Ranchera, "Yeni". Ingeniero de sonido: Abel Flores. Intérpretes: Mario Almada, Silvia Manrique, Jorge Russek. 90 min. Laguna Films.

Además de ser citados en corridos y en la prensa, estos personajes son rescatados de la vida real y la nota roja para narrar la manera en que los funcionarios deshonestos y los estados corrompidos por el delito se alían, dando lugar a la creación de leyendas repletas de referentes reales; el corrido "Contrabando y traición", así como la película "Camelia la tejana" son una evidencia de ello, al estar basados en la historia verídica de una mujer dedicada al contrabando de mercancías, la cual se hacía llamar *La Camelia*,<sup>30</sup> quien, a pesar de ser señalada como transportista de drogas, niega su colaboración con personajes involucrados en crímenes contra la salud.

---

<sup>30</sup> Para mayor información, se recomienda consultar la entrevista realizada por César Guemes, del periódico La Jornada: Guemes, César. "Camelia La Texana: 'yo no maté a Emilio Varela'". 12 de Diciembre de 1999. <http://www.jornada.unam.mx/1999/12/28/cul2.html>



Tres veces mojado. México, 1989. Cinematográfica Tamaulipas. Director: José Urquieta. Operación de Cámaras: Gastón Hurtado. Músicos: Enrique Franco, Pepe Guizar, Oscar Conde. Ingeniero de sonido: Oscar Mateos. Escenógrafo: José González Camarena. Editor: Javier Patiño. Intérpretes: Mario Almada, Lilia Prado, Los tigres del Norte. 101 Min. Baja Films.

Las películas heredaron esa atmósfera de sangre y amalgaman historias reales de indocumentados con pistolas, bigotes postizos y música; de este modo, el material cinematográfico es asimilado de manera vicaria en los espacios donde se presenta, sea una sala estadounidense o las butacas maltrechas de un cine Tijuanaense; como resultado, el espectador comparte los sentimientos experimentados por el protagonista.

Aunque en este aspecto, los medios de comunicación han respondido de alguna manera a las necesidades de la población en cuanto a entretenimiento se refiere, la atención ha sido parcial y no ha cubierto las inquietudes de otros habitantes, sobre todo en el ámbito juvenil y específicamente en el campo de interacción de la música electrónica, la cual ha tenido que abrirse espacios para darse a conocer; esto ha implicado la creación de foros y canales independientes, como lo han sido los colectivos y medios alternativos, cuya formación estuvo a cargo de quienes figuraban en la escena desde mediados de 1980.

En los últimos 20 años, el sector juvenil de Tijuana ha tenido dificultades para representarse en un escenario atiborrado de clichés y etiquetas, por lo cual, agrupaciones como el Colectivo Nortec,<sup>31</sup> el Colectivo Yonke-art y la agrupación Galatea (productora del

<sup>31</sup>Los integrantes del Colectivo Nortec no sólo provienen de esta ciudad sino de otros estados e incluso de otro país, como en el caso de Pepe Morales Gutiérrez (originario de Sonora) y Jorge Verdín (fue llevado por sus padres al cumplir un año); mientras tanto, Pedro Gabriel Beas, Ramón

proyecto Bulbo, incluidas sus variantes en tv, radio y prensa), son unos cuantos ejemplos de cómo los jóvenes hicieron frente al rezago y la incompetencia de las instituciones tradicionales dedicadas a la atención de este sector poblacional, no sólo en lo que respecta al entretenimiento (bares, antros y sitios de reunión) y en su formación como ciudadanos (escuelas, órganos de atención a la juventud, grupos de participación y de representación política, entre otros), sino en las manifestaciones artísticas (música, expresión visual, instalaciones, etc.).

Carlos Monsiváis Carrillo señala que las primeras acciones gubernamentales en este aspecto datan de 1996, con la creación de Causa Joven, tras la descentralización del Área de Atención a la Juventud (dependiente del Instituto de la Juventud y el Deporte), dando origen a proyectos como el centro interactivo de Tijuana, posteriormente conocido como El Sitio Juvenil; sin embargo, estos espacios no han resuelto el rezago de todos los municipios Bajacalifornianos, pues, entre otras cosas, los programas dependen de la situación política, además de ello, están más enfocados en la formación de valores y la prestación de servicios de entretenimiento.

Hasta junio del 2001, se dio el primer paso para la creación del Instituto Municipal para la Juventud (IMJUV), el cual fue fundado con el propósito de satisfacer las exigencias de los ciudadanos jóvenes mediante la realización de consultas públicas y estudios estadísticos, enfocados a evaluar las condiciones de este sector, así como los logros obtenidos por programas gubernamentales; por último, otro objetivo de este organismo es llevar a cabo acciones compartidas con las autoridades municipales, además de auxiliarlas en distintos aspectos (acceso a banco de datos y promoción, entre otros).<sup>32</sup>

Específicamente, en el caso de la música electrónica de los años 80, la escena no estaba configurada, mucho menos un circuito comercial que diera cabida a la producción de artistas locales, la cual, en el mejor de los casos, era accesible a partir de la comunicación directa entre creadores y público: la avenida Revolución, sitio emblemático para el turista medio de Tijuana, está ocupada en su mayoría por locales de artesanías, farmacias,

---

Amezcuca y Roberto Mendoza son nacidos en Baja California. Entre finales de los años 70 y principios de la década de 1980, esta generación daba los primeros pasos hacia la conformación de la escena electrónica, a pesar de las condiciones presentes en la entidad: desconexión con los movimientos del centro y el sur, inexistencia de tiendas de música especializadas, incipiente participación en eventos y conciertos.

<sup>32</sup> Cfr. Carlos A. Monsiváis Carrillo. *Op.cit.* Págs. 64, 70, 72 y 73.

restaurantes, bares, cantinas y clubes nocturnos, dejando sólo un fragmento al sector electrónico, el cual, generalmente se ha caracterizado por ofrecer música comercial y éxitos del momento, (a pesar de ello, ha tenido un espacio muy limitado durante casi 15 años); por esta razón, hasta mediados de la década de 1990 los mismos jóvenes hicieron necesaria la creación de los primeros establecimientos especializados en la escena Tijuanaense, al conformarse como los forjadores de esos espacios y foros de expresión, tal como sucedió con el escenario previo a la formación del Colectivo Nortec.

Mientras tanto, la vanguardia musical no era el tema de More FM -la única estación local dedicada a la audiencia juvenil-, la cual, generalmente transmitía la expresión proveniente del centro de la República Mexicana.<sup>33</sup> Sin embargo, gracias a la ubicación limítrofe de Tijuana, la situación ofrecía otras alternativas al habitante de la entidad, e incluso, permitía el ingreso a otros foros de expresión, ubicados al otro lado de la frontera: no sólo se trataba del consumo y compra de música en los medios de comunicación y tiendas estadounidenses, respectivamente, también incluía el acceso a eventos y conciertos de grupos extranjeros.<sup>34</sup>

Aun con las limitantes mencionadas anteriormente, Tijuana, como uno de los lugares fronterizos con mayor número de cruces hacia los Estados Unidos de Norteamérica, puso al alcance las manifestaciones artísticas que de otro modo tardarían mucho tiempo en llegar a manos de la población nortea, incluso, con este fenómeno transnacional se logró mantener un mayor nivel de actualidad respecto al DF; parafraseando a los integrantes del Colectivo Nortec: mientras que en México (Distrito Federal), la música de bandas como Aviador Dro y grupos de Europa tardaba varios meses en llegar, en Tijuana ya era conocida, porque sólo era necesario cruzar la frontera para acceder al disco de más reciente cuño, mediante la visita de una tienda especializada o a través de la asistencia a los conciertos y los festivales organizados en el territorio estadounidense.

De este modo, la incipiente escena Tijuanaense de la década de 1980 se mantenía al tanto de la actualidad internacional y poco a poco fue educando a un público que poseía características diferentes a las del resto de la República Mexicana, ya sea por su distanciamiento –aunque deben reconocerse ciertos ecos provenientes de la expresión

---

<sup>33</sup> Cfr. *Ibidem*. Pág. 192.

<sup>34</sup> Cfr. *Ibidem*. Pág. 91.

defeña y del interior del país- o por la diversidad de influencias existentes: se trata de las bandas pioneras en la experimentación con elementos digitales y electrónicos, (Kraftwerk, Depeche Mode y la música industrial de la década de 1980), a la vez de una arraigada música tradicional que se sublimaba en parte de la memoria colectiva.

Así, para la mitad de la década de 1980, la escena dio cabida a los primeros representantes locales, entre ellos: Fetiche (integrado por Lauro Saavedra y Pepe Mogt), Artefakto (originalmente estaba compuesto por Pepe Mogt, Jorge Melo Ruiz y Roberto Mendoza) y las incursiones de Ramón Amezcua en el Drum & Bass y el techno; sin embargo, el entusiasmo de los primeros eventos -fiestas y raves-, aunque significó parte medular de su expansión, todavía no había trascendido lo suficiente como para hablar de la conformación de un circuito de lugares y espacios orientados a una difusión que alcanzara un mayor impacto.

De manera simultánea, ante la limitada participación política y el desencanto en la materia, muchos jóvenes comenzaron a asumir una actitud autogestora y forjadora de sus propios proyectos, cuyo resultado fue la creación de Colectivos y agrupaciones artísticas, los cuales, aunque en su mayoría no fueron fundados con una orientación política concreta, sí reflejan los desencuentros persistentes frente a la nación vecina y muestran los choques que se suscitan al interior de la entidad, lo cual se hace evidente en esa facilidad para amalgamar series de opuestos y contrarios en expresiones singulares, resultado de la apropiación del entorno (lo tradicional frente a lo moderno, el english con el español), manteniendo una línea conductora con esa ciudad de reciclajes, en la que la asimilación de un elemento depende del sujeto receptor.

## 5.1 ¿Qué es Nortec?

Como se ha señalado anteriormente, para hablar del Colectivo Nortec es necesario hacer referencia al choque y el encuentro de diversos elementos, se trate de los conflictos de evaluación simbólica o del enfrentamiento de diferentes expresiones artísticas que se dan cita en esa ciudad: así, la música nortea y/o de banda se confronta con los estilos de la electrónica; de igual modo, el trabajo visual combina la imagen estereotipada del narcotraficante y de los conjuntos de norteaños con los colores llamativos y la imaginería futurista -característicos de la escena rave-. En pocas palabras, como lo explica el siguiente flyer, Nortec es “Música electrónica con sabor de Banda”.



35

Sin embargo, para entender al Colectivo Nortec y sus expresiones artísticas, es necesario empezar por una descripción del capital cultural<sup>36</sup> que poseen los artistas de esta agrupación, el cual no sólo incluye conocimientos en música electrónica, sino el reconocimiento de expresiones provenientes del sector popular, además del dominio de los códigos existentes en el escenario rave –uso de colores llamativos en el diseño de los visuales y flyers, así como la exaltación de la revolución tecnológica, entre otros-; a su vez los medios técnicos disponibles han hecho posible la conformación de un polémico estilo que utiliza el delirante sonido de fuentes no digitales (tubas, acordeones, voces, tarolas y la ejecución casi artesanal de la música tradicional norteaña) para integrarlo en el discurso de la música electrónica actual.

<sup>35</sup> Flyer. "Nortec Collective Live Act", repartido entre los días 1 y 30 de Octubre de 2005. Reproducción en Offset.

<sup>36</sup> El capital cultural incluye los conocimientos, las pautas de conducta y los estilos de vida.

Estos factores hicieron posible el surgimiento de una escena de música electrónica original, debido a su capacidad de ofrecer formas simbólicas poseedoras de rasgos locales, entre ellos: a) la fusión estilística que oscila entre las expresiones de la música popular nortea, el Techno, el drum'n'bass y el house, b) la mezcla de lo tradicional (instrumentos y fragmentos de la cultura popular) con la aplicación de tecnologías modernas (distorsionadores, vocoder, sintetizador digital, consolas de audio y video) y computadoras, c) el recurso de la interpretación en directo y el procesamiento digital de la señal, d) el uso de medios técnicos de transmisión, e) la aplicación semianáloga de los soportes físicos. Elementos que distinguen al colectivo de otros por las estrategias de sus integrantes para asimilar en su discurso el material y los elementos a la mano.



**Still de video, Colectivo Nortec**

Visual. México, 2003. TRILCE ediciones. Música: Dj Anibal.  
Editores: VJ CHBROWN, VJ MASHAKA, Vj + CR, VJ  
NAIMA. 12:07 min.




---

**Stills de video, Colectivo Nortec**

Visual. México, 2003. TRILCE ediciones. Música: Dj Anibal.  
 Editores: VJ CHBROWN, VJ MASHAKA, Vj + CR, VJ  
 NAIMA. 12:07 min.

## 5.2 La mezcla entre lo norteco y lo global

En la actualidad, los fenómenos culturales en Latinoamérica están enmarcados por un entorno que se debate entre lo local y lo global, entre lo tradicional y lo moderno, entre la dependencia y el desarrollo, escenarios proclives a la hibridación, dada su exposición al fenómeno de globalización,<sup>37</sup> el cual, de acuerdo con el autor Arjun Appadurai, está ligado a los flujos de personas, medios, tecnología, dinero e ideas; por ello, el marco de análisis se basa en el estudio de 5 paisajes, como mundos imaginarios, no en tanto objetos

---

<sup>37</sup> De acuerdo con Malcom Waters, la globalización, se hizo presente a partir de los primeros encuentros entre Europa y América, gracias al arribo de la cultura europea por todo el planeta, a través de la población, la colonización y la influencia cultural. Cfr. John Sinclair. *Televisión: comunicación global y regionalización*. España, Gedisa, 2000. Pág. 67.

carentes de valor, sino por su relevancia en el nuevo orden global: *Ethnoscapes* (paisaje de personas), *Technoscapes* (paisaje tecnológico), *Finanscapes* (paisaje financiero), *Mediascapes* (paisajes de los medios), *Ideoscapes* (paisaje de ideas).<sup>38</sup>

Consecuentemente, para explicar la relación del entorno de Tijuana (lo local) con lo global, es necesario adaptar el esquema propuesto por el autor, ya que esta ciudad muestra ciertas peculiaridades en los 5 paisajes mencionados:

- 👤 *Ethnoscapes* (paisaje de personas): los movimientos de personas son fenómenos de la globalización, ya sean migrantes, turistas, refugiados, exiliados y *gastarbeiter* (obreros temporales provenientes del extranjero). Contrario a lo que se podría pensar, esta movilización ya no es exclusiva de las élites.

Tijuana se caracteriza por los flujos de personas desde el extranjero hacia el interior y el exterior de la entidad: a) turistas y migrantes sudamericanos; estos últimos, en su afán por cruzar la frontera, pasan de largo por la ciudad o se asientan temporalmente en los alrededores. b) Los mexicanos y latinos que cruzan la frontera norte legal e ilegalmente, orientados por motivos que van del entretenimiento hasta la búsqueda de mejores condiciones de vida.

- 👤 *Technoscapes* (paisaje tecnológico): flujos de las tecnologías, se trate de las tecnologías de la información y la comunicación o las inversiones de empresas multinacionales (las cuales se manejan de forma similar en todo el mundo). Estos movimientos son consecuencia directa de la situación de Tijuana como zona libre de intercambio; a su vez, el ingreso de la inversión extranjera ha dejado su marca en el desarrollo del territorio como la principal región maquiladora.

En el primer caso, este flujo de tecnología, aunado a las cualidades geográficas de la zona,<sup>39</sup> impulsó el florecimiento de peculiares dinámicas en la recepción y

---

<sup>38</sup> Para obtener una explicación puntual de cada uno de éstos paisajes, se recomienda consultar el capítulo "V. La teoría de la globalización: El concepto y la crítica. El papel destacado de la televisión y de la comunicación social", incluido en el libro *Televisión: comunicación global y regionalización*, de John Sinclair.

<sup>39</sup> Entre ellas, la diversificación de su economía y la cercanía con los Estados Unidos de América han brindado mayores oportunidades a los creadores residentes de Tijuana, capaces de desarrollar una creatividad artística independiente de las leyes del mercado, ya sea al combinarla con un

producción de formas simbólicas, entre ellas, el surgimiento de audiencias especializadas<sup>40</sup> y una comunidad de creadores independientes, quienes desde la intimidad de sus casas, se han dedicado a recrear artísticamente a Tijuana a partir de 1985, gracias al bajo costo de aparatos y a su popularizado uso en la entidad; como señala Roberto Mendoza, esa situación resolvió las limitaciones económicas de los músicos tijuanaenses: “Aquí en México [D.F.], en los ochentas yo me acuerdo que si tenías un grupo de música electrónica eras fresa, eras gente de dinero, y en Tijuana no: Tijuana era gente de clase media, media baja; es una mentalidad muy diferente. ¿Por qué? Porque teníamos la posibilidad de comprar equipos mucho más barato que en otras parte de México... usado, nuevo...”<sup>41</sup>

Por otro lado, los flujos de tecnología propiciados por la inversión de la industria multinacional en Tijuana dejaron su marca en el entorno, al crear una cultura híbrida, cruzada por dicotomías entre lo tradicional y lo moderno, la pobreza y el acaparamiento del capital, el monopolio del *Know-how* y la subordinación técnica: estas industrias, aprovechando las carencias de la población y la urgencia del gobierno para resolverlas, instalaron sus plantas maquiladoras en este municipio, trazando un plan basado en las siguientes pautas: amortización de costos hacendarios y de seguridad laboral, bajos salarios y discriminación de género.<sup>42</sup>

Mientras tanto, las autoridades, inspiradas por sus orientaciones desarrollistas, cacarearon que la industrialización de la zona –superficialmente lograda por la maquila- aseguraría el ingreso de México a la modernidad; sin embargo, los trabajadores sólo han tenido una capacitación básica (basada en la repetición

---

trabajo, tal como sucedió con algunos integrantes del Colectivo Nortec, entre ellos, Fussible, Bostich, Clorofila, quienes, además de músicos, son profesionistas: Pepe Mogt es ingeniero electrónico, mientras que Ramón Amezcua comparte su afición con la Ortodoncia; Jorge Verdín es diseñador gráfico, empleado como director de arte en la industria publicitaria de San Diego, California.

<sup>40</sup> Este tipo de receptor posee la libertad de seleccionar y personalizar la programación, gracias al uso de medios técnicos, soportes y aparatos institucionales que permiten la extensión de la disponibilidad, entre ellos la videocasetera, el audiocasete, la fotocopidora, dispositivos multimedia (grabadores de CD, DVD y computadoras) y la televisión de alta definición (HDTV, la cual ofrece menú a la carta y el consumo diferido de eventos y programas).

<sup>41</sup> Roberto Mendoza, Músico. Entrevista personal. Plaza de la Constitución (D.F.). 21 de mayo de 2006.

<sup>42</sup> De acuerdo con la investigación realizada por Luis H. Méndez, la mujer trabajadora de la maquila recibe un salario inferior al de los varones y tiene pocas oportunidades de ascender en la escala laboral. Para obtener mayor información, consultar *Ritos de paso Truncos* –de Luis H. Méndez B- y *No Logo* –de Naomi Klein-.

mecánica de movimientos) y una formación ideológica orientada a la eficiencia y competitividad, las cuales, en el mejor de los casos, les han servido para familiarizarse con los avances y por el contrario, no fomentaron la producción de más tecnología. Como resultado, los conocimientos técnicos y la economía del estado mantienen una relación de modernización subordinada.<sup>43</sup>

- 🌿 *Finanscapes* (paisaje financiero): “Se refiere a los flujos de dinero, la transferencia de capital (incluyendo la fuga), especulación internacional en divisas, acciones y mercancías, además de inversiones.”<sup>44</sup> En Tijuana, los movimientos de capitales provienen principalmente de empresarios maquiladores y de las actividades de narcotraficantes, estos últimos, se encuentran organizados para fluctuar constantemente entre las dos naciones a través del lavado de dinero, debido al carácter ilícito de sus ingresos.
  
- 🌿 *Mediascapes* (paisajes de los medios): comprende tanto a las modalidades en la producción y distribución mundial de los medios de comunicación, como los contenidos, compuestos principalmente por inmensos y complicados conjuntos de imágenes, en los cuales, los contextos se mezclan indiscriminadamente. El despliegue de la tecnología mediática instalada en la Unión Americana se desborda al otro lado de la frontera, debido a la recepción de estaciones estadounidenses<sup>45</sup> en territorio Bajacaliforniano y a la distribución de periódicos como el *San Diego Union-Tribune* o *Los Angeles Times*, dando como resultado la fusión de esos mensajes con el entorno de Tijuana.
  
- 🌿 *Ideoscapes* (paisaje de ideas): en este paisaje se alude la ideología que dichas imágenes contienen implícitamente. En el caso específico de Tijuana, la transmisión transfronteriza de radio permite que en la ciudad se amalgamen figuras de políticos y artistas estadounidenses en los espacios de convivencia

---

<sup>43</sup> Para conocer más a fondo, este tema, se recomienda revisar el libro *Ritos de paso truncos*.

<sup>44</sup> John Sinclair. *Op.cit.* Pág. 74.

<sup>45</sup> Las ondas de estaciones de radio norteamericanas, a pesar de su distanciamiento geopolítico, llegan más allá de la frontera y son interceptadas por los receptores radiofónicos de Tijuana. Por ejemplo: gracias a la emisora 91x de San Diego, los tijuaneños han podido escuchar el programa *Future Sound of London*, en los cuales se programa música electrónica. De igual manera, la cadena Telemundo y el Fox Channel, cuya transmisión se lleva a cabo en esta ciudad, forman parte del espectro mediático presente en el estado.

familiar y privada de los tijuanaenses, planteando nuevas formas de consumo; por ejemplo, como señala Jorge Verdín (mejor conocido como Clorofila), la electrónica convive con la norteña y la tambora, a causa de su inserción en la vida diaria de los pobladores, anteriormente aderezada por las expresiones populares: “(...)geográficamente nos fue muy bien, porque estamos en un lugar donde tenemos acceso a la radio, donde podemos escuchar música que no se ha estado escuchando en otras partes de México (...) Y luego aparte, por el lado de lo de la banda y todo eso ... pues es una música que crecimos escuchando, quisieras o no, pues; ya realmente después, cuando ya estábamos más grandes y salió la idea del proyecto este, como que `órale cabrón`, realmente tenemos un montón de cosas que podemos tomar de esta cultura y de esta música para lo que queremos hacer.”<sup>46</sup>

Aunque durante los primeros años de su existencia, la frontera de México fue considerada como un territorio binacional, dada su cercanía con los Estados Unidos de América, la zona (y sobre todo Baja California) actualmente se caracteriza por reflejar una cultura multinacional, al ser uno de los sitios con mayor número de cruces a nivel internacional, los cuales han incluido desde migrantes mexicanos hasta personas provenientes de Centroamérica, China, Italia, Japón y Rusia.

En el caso específico de Tijuana, la multinacionalidad se ha potencializado de manera exponencial durante los últimos años, ya sea por los flujos de personas provenientes de Latinoamérica que van en dirección hacia Estados Unidos de América, o por aquellos que se asientan temporal o definitivamente en la búsqueda de otras alternativas frente a la negativa de alcanzar el sueño americano. Desde la década de los noventa, esta ciudad se ha distinguido por poseer el mayor número de cruces legales e ilegales:

- 👤 Cada año se registran más de 92 millones de cruces legales.<sup>47</sup>
- 👤 A su vez, uno de cada tres indocumentados pasa por Tijuana con la intención de ingresar ilegalmente a los Estados Unidos de América.

---

<sup>46</sup> Jorge Verdín, Músico y diseñador gráfico. Entrevista personal. Plaza de la Constitución (D.F.). 21 de mayo de 2006.

<sup>47</sup> Cfr. Licona, Sandra. “Tijuana, lección de dignidad frente a EU”. 17 de abril de 2006. [http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/version\\_imprimir.html?id\\_nota=48504&tabla=cultura](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/version_imprimir.html?id_nota=48504&tabla=cultura)

Mientras tanto, el encuentro del desarrollo con la región subdesarrollada de América se hace evidente entre los visitantes (ya sea Sandieguinos, turistas de otras latitudes, familiares de bajacalifornianos que viven al otro lado, etc.), los dueños de la inversión extranjera (patrones del sector maquilero e industrial) y los flujos de capitales en la entidad, se trate de ingresos provenientes de actividades ilícitas o del dinero producido por el narcotráfico, el cual está en constante movimiento a través (y a pesar) de las fronteras: como se ha mencionado en el inicio del presente capítulo, el cártel de los Arellano Félix, aunque ha conservado la plaza de Tijuana, mantiene a sus líderes y activos fuera de esta demarcación, gracias a su alianza con el capital de empresarios nacionales e internacionales, tal como sucedía en el caso de Everardo El Kitty Páez (líder de los narcojuniors), quien era el encargado de lavar dinero y despistar a las autoridades en la búsqueda de los verdaderos jefes.

De manera simultánea, a partir del establecimiento de Tijuana como zona libre de intercambio, el entorno se ha transformado por la irrupción de diversos objetos en el municipio, se trate de artículos nuevos o usados, descompuestos o reparados, adaptados o intercambiables: carros y camionetas importadas, aparatos electrodomésticos, computadoras y modernos instrumentos musicales conviven con camiones viejos, chatarra, acordeones, contrabajos, tubas, casas rodantes y chabolas. Este entorno de reciclaje se manifiesta en distintos ámbitos de la vida urbana Bajacaliforniana.<sup>48</sup>

- 🗑️ Los Yonkes (conocidos como deshuesaderos de automóviles), lugares repletos de automóviles y refacciones, son la máxima expresión de Tijuana como zona proclive al reciclaje y a la apropiación del entorno.
- 🗑️ Los carritos <sup>49</sup> construidos con desechos industriales y de automóviles, se caracterizan por el ingenio de sus creadores para amalgamar lo pragmático con lo estético.

---

<sup>48</sup> Octavio Castellanos describe las dinámicas de apropiación del entorno, presentes en Tijuana: “(...) otro de los grandes temas allá en *Tijuas* sería el pedo del reciclaje: una segunda vida a un objeto o a un sujeto (...) la utilización de materiales, los desechos de la maquiladora misma: con esto arman sus casas, con los desechos de la gente que vive al otro lado, que deshecha puertas de garage, que deshecha palets.” Octavio Castellanos, Vj. Entrevista personal. Plaza de la Constitución (D.F.). 21 de mayo de 2006.

<sup>49</sup> Así como en otras zonas del país, el comercio ambulante de helados y Hot-dogs se desplaza por el territorio de Tijuana a través de puestos sobre ruedas o peculiares carritos.

- 👉 Existen múltiples aplicaciones del material automovilístico al entorno habitacional del sector pobre de Tijuana: lo que pudo haber sido parte de un coche (ventana, puerta, toldo), ocupa la parte orgánica de una casa.
  
- 👉 En los encuentros entre los campos de la música tradicional y la moderna: la Avenida Revolución es testigo de innumerables encuentros entre la música norteña y la electrónica: mientras en el primer piso del bar *Las Pulgas* se escucha a una banda, en el segundo nivel del mismo local se puede percibir el golpeteo rítmico de una pieza techno o de dance comercial, de manera simultánea, las luces de otro negocio invaden la pista de baile, para combinar las lámparas de neón con esferas disco.
  
- 👉 En las fusiones de los sonidos, producto del encuentro de la música popular norteña con la impronta musical y los recursos tecnológicos provenientes del otro lado de la frontera; lo cual se refleja en la fusión de distintos códigos, tanto en el proceso de composición, como en el de posproducción; por ejemplo, la música comercial norteña -Bronco, Los Tigres del Norte o Selena-, se distingue por el uso combinado de instrumentos tradicionales y fuentes no análogas (entre ellas, la batería y guitarra eléctricas), además del empleo de recursos de edición digital, que anteriormente eran herramientas exclusivas para la producción de música electrónica; de manera inversa a estas expresiones, el Colectivo Nortec, recurre a la materia sonora de ese género para integrarla a su discurso.

Como resultado, las diferencias entre el espacio local con lo global se desdibujan, atravesándolo todo con los diversos tipos de flujos migratorios y consecuentemente con procesos de apropiación que dan lugar a un perfil en constante mutación, caracterizado por la movilidad y un desplazamiento dinámico: mientras las oleadas de habitantes del sur del país se desplazan hacia Baja California y Estados Unidos de América para fundar una sucursal de su estado de origen,<sup>50</sup> los Centroamericanos, en su paso por la región fronteriza del norte de México, arrastran patrones culturales y los reinsertan en otro

---

<sup>50</sup> Así por ejemplo, se observa el caso de las comunidades indígenas provenientes de Oaxaca, las cuales, a pesar de estar asentadas en la comunidad agrícola de San Quintín, han formado redes para mantener en funcionamiento sus pautas culturales; del mismo modo, al otro lado de la frontera, los trabajadores mexicanos forman lazos con objetivos similares. *Cfr.* José Manuel Valenzuela, ET. AL. *Op.cit.* Pág. 184-186.

entorno. De manera análoga a lo que sucede con el fenómeno de la radio indígena *Voz del Valle XEQUIN* en San Quintín (Baja California), el jaripeo, los corridos y la música de banda ya no son exclusivos de las entidades nortteñas.<sup>51</sup>

### 5.3 Las TIC y El Nortec

De acuerdo con lo mencionado en los capítulos anteriores, el Colectivo Nortec ha mantenido una relación simbiótica con las nuevas tecnologías, dada su disposición para recrear su entorno y con ello generar fenómenos culturales paralelos al reciclaje urbano de los objetos: los recursos técnicos –entre ellos, la radiograbadora, la videograbadora, los sintetizadores digitales, la computadora y las interfaces-, además de posibilitar la manipulación de formas simbólicas, han permitido la redefinición de Tijuana como ciudad de intercambios e hibridación cultural. Aunadas a estas características que esta agrupación ha sabido explotar, las innovaciones tecnológicas han brindado otras oportunidades para la difusión y expansión en otros mercados, tanto a nivel nacional como internacional: en Internet, las páginas y las comunidades dedicadas al movimiento de música electrónica se han convertido en un nuevo canal de promoción; a su vez, los portales oficiales y no oficiales del Colectivo (además de los espacios personales creados por sus integrantes) han significado un punto de reunión y un foro para todos aquellos interesados en las novedades, eventos y materiales producidos últimamente.

Como puede imaginarse, la cercanía de Baja California con los Estados Unidos de América puso a la zona fronteriza a un paso de la vanguardia, tanto en el campo de la música como en el de la tecnología:

- 🎧 La música de grupos como Kraftwerk, Audiovox, Depeche Mode, entre otros, programada por estaciones del país vecino, llegaba a los oídos de la población Tijuanaense a través de las ondas que rebasaban la división geopolítica. En el caso

---

<sup>51</sup> Actualmente, el fenómeno gruperero se encuentra extendido hasta la región sur y sureste de México y Centroamérica; entre ellas: Michoacán, Guerrero, Hidalgo y Oaxaca, mientras que a nivel internacional, los corridos y los rodeos han sido acogidos por países como El Salvador, donde incluso ya existen canciones que narran leyendas locales. Para obtener mayor información, se recomienda consultar el artículo “Un corrido muy mentado que se llama EL Salvador”, publicado en el sitio virtual de El Faro. Hernández, Rosarlin “Un corrido muy mentado que se llama El Salvador”. 12 junio de 2006. [http://www.elfaro.net/secciones/el\\_agora/20060612/EIAgora1\\_20060612.asp](http://www.elfaro.net/secciones/el_agora/20060612/EIAgora1_20060612.asp)

particular del Colectivo Nortec, sus integrantes reconocen el papel que tuvieron las radiodifusoras norteamericanas en su formación musical; Pedro Gabriel Beas (Hiperboreal), lo describe de la siguiente manera: “En Tijuana tuvimos la ventaja de que las señales de radio de San Diego, del sur de California nos llegaban, pues, ahí: no puedes poner una barrera para la transmisión de la radio, entonces empezamos a escuchar radio Californiana, que no todo es muy buena, pero sí había ciertos programas de radio en ese momento, desde el ochenta, ochenta y uno, ochenta y dos, donde pasaban música europea electrónica y todo este rollo y empezamos a asimilarlo desde muy temprano, pero fue a través de la radio.”<sup>52</sup>

🗂 El uso de radiograbadoras les permitió personalizar el consumo de música, tal como sucedió con Pepe Mogt y Jorge Verdín, quienes aplicaron la cinta magnética en dinámicas peculiares. En el libro *Paso del Nortec/This is Tijuana*, Mogt menciona la utilización de estos dispositivos: “Mi único recurso para aprender era lo que tenía a la mano y que, en aquel entonces, en 1980, era la radio y un sistema de audio (de 8-track) que tenía en mi casa; con el podía grabar y reciclar casetes y grabar música de las estaciones de radio.”<sup>53</sup>

Mientras tanto, Jorge Verdín menciona la utilidad de estas herramientas en el proceso compositivo: “(...) al paso de los años, surgieron colaboraciones con amigos igualmente obsesionados y enfermos, armados primero sólo con caseteras domésticas a las que les conectábamos micrófonos e instrumentos”<sup>54</sup>

Esta aplicación popular del casete y el acceso a estos materiales, son consecuencia del encuentro de Tijuana con los Estados Unidos de América, además del libre tránsito de tecnologías, información y productos.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Pedro Gabriel Beas, Músico. Entrevista personal. Plaza de la Constitución (D.F.), 21 de mayo de 2006. Además de este testimonio, el resto de la agrupación reconoce haber escuchado algún tipo de programación estadounidense. Para obtener mayor información, se recomienda revisar el Apartado 3 (entrevistas) del Anexo.

<sup>53</sup> José Manuel Valenzuela. *Paso del Nortec*. México, Océano/Trilce ediciones, 2004. Pág. 143.

<sup>54</sup> *Ibidem*. Pág. 175.

<sup>55</sup> El estado de Baja California ha estado expuesto directamente a las innovaciones provenientes de Estados Unidos de América; actualmente, los habitantes cuentan con el mayor porcentaje en cuanto al uso de radiograbadoras, reproductores de discos compactos y video (para obtener mayor información, consultar cuadro 2 del anexo).

- 👉 Al igual de lo que sucedió con la llegada del fonocaptor, el ingreso de la videgrabadora permitió una personalización de la programación transmitida por televisión, ya sea por su versatilidad para crear una selección de programas favoritos o por las ventajas brindadas al momento de manipular el material original, el cual podía reinsertarse en otros contextos.
- 👉 Por último, gracias a la llegada del Internet a las escuelas, los estudiantes comenzaron a familiarizarse con la distribución global de la información. Posteriormente, la expansión de estas tecnologías no sólo permitió el ejercicio de otro tipo de consumo personalizado, sino que las innovaciones tuvieron un papel importante para la realización artística y su difusión. En Baja California, el uso generalizado de la computadora y el Internet alcanza porcentajes superiores a los registrados en el total de la república mexicana, con una diferencia de casi el doble: mientras el 20.7% de la población bajacaliforniana utiliza la computadora, apenas el 10.4 de los mexicanos tiene acceso a ella; de manera similar, el 7.1% de los bajacalifornianos emplea el Internet,<sup>56</sup> a diferencia de los 4.8% que representa el promedio nacional de usuarios (consultar cuadro 2.2 del Anexo).

Roberto Mendoza describe este proceso de la siguiente manera: “(...) ya no estamos tan morros, pero nosotros estuvimos cuando nació el Internet y trabajamos en lugares académicos, donde había Internet que no había para el público; entonces, desde hace mucho que trabajamos la cuestión del Internet, los sitios y todo eso. Tuvo mucho que ver de que ya teníamos experiencia en cuanto a sitios de Internet, en comunicación con gente, e-mails y que se expandiera...”<sup>57</sup>

### **5.3.1 La edición de Nortec en PC: síntesis de la música popular en vivo y la música de Bites**

La música electrónica está íntimamente ligada con el avance tecnológico y las corrientes de la modernidad, ya sea por la influencia de la revolución industrial o por la evolución estética iniciada a finales del siglo XIX, cuya repercusión se manifestó principalmente en tendencias artísticas como el futurismo y la música concreta, las cuales dieron los

---

<sup>56</sup> Cfr. Carlos A. Monsiváis Carrillo. *Op.cit.* Pág. 105.

<sup>57</sup> Cfr. Roberto Mendoza, Músico. Entrevista personal. Plaza de la Constitución (D.F.). 21 de mayo de 2006.

primeros pasos para el establecimiento de nuevos códigos de composición; posteriormente, durante el último tercio de siglo, la nueva revolución industrial<sup>58</sup> –sobre todo por el desarrollo de la microelectrónica y la programación- marcó nuevas tendencias tanto en el campo de producción como del consumo, al generar el surgimiento de medios técnicos y soportes capaces de extender la disponibilidad temporal y espacial de diversas formas simbólicas, entre ellas, la música, el video y el material multimedia.

Los primeros autores de música concreta y electrónica, pioneros en el uso compositivo de los medios técnicos, se caracterizaron por la introducción de procedimientos aún vigentes, como el uso de fuentes sonoras no tradicionales (la manipulación del tornamesa y el reproductor de cinta magnética, entre otras), las cuales, a pesar de tender un puente con los estilos desarrollados por Dj's y artistas actuales de música electrónica,<sup>59</sup> no permitían la manipulación en directo de los sonidos y por lo tanto, la interpretación en vivo era casi un sueño; en el caso de la música concreta, los creadores requerían de largas sesiones, dedicadas a la captura del material sonoro y posteriormente al trabajo de edición, concentrado en dos fases primordiales: a) manipulación del soporte físico (corte, sobreposición y ensamble de los rollos magnéticos, ya sea para ensamblar varios sonidos o para crear precarios loops) b) distorsión de los medios técnicos, usada para reproducciones posteriores a la composición.<sup>60</sup>

Del mismo modo, la incipiente música electrónica requería de complejos procesos<sup>61</sup> y limitaba la acción del intérprete en directo; sin embargo, con la aparición de los primeros Dj's, el ingenio humano adquirió mayor importancia para la *música electrónica en vivo*, debido a la capacidad de estos personajes para influir en el ánimo de las fiestas y clubes: como se mencionó en capítulos anteriores, a partir del surgimiento de la música

---

<sup>58</sup> Esta etapa de innovación y cambio, de acuerdo con Alvin Toffler se define por la llegada de la Tercera Ola, la cual comprende específicamente las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, caracterizadas por la popularización de la computadora entre otras innovaciones. Cfr. Alvin Toffler. *La tercera ola*. México, Edivision, 1981. Pág. 29.

<sup>59</sup> Herederos de los códigos de interpretación musical vanguardista, los dj's pusieron en práctica recursos como los scratches, mezclas y sampleos.

<sup>60</sup> El aumento o la reducción de la velocidad de tornamesas y magnetófonos permitía la intervención humana, sin embargo, limitaba la creatividad del ejecutante en vivo, de manera contraria al uso de instrumentos tradicionales, que permiten todo tipo de variaciones.

<sup>61</sup> Además de enfrentarse con aparatos rudimentarios (entre ellos, el Telarmonio y el Teremin), los creadores se valían de un precario sistema de programación: no contaban con las actuales interfaces computacionales, y con lo cual, usaban soportes físicos de poca duración (por ejemplo, las tarjetas perforadas y los diskettes blandos eran sensibles a factores físicos), en los cuales fijaban patrones y comandos que posteriormente eran interpretados por ordenadores.

electrónica de baile, los Dj's han recurrido a todo tipo de recursos, incluyendo el empuje de dos discos, las mezclas de la pista original con la versión instrumental, así como el reforzamiento de los sonidos graves, tal como lo hizo Frankie Knuckles con las cajas de ritmos Roland TR-808 y TR-909. Posteriormente, el código compositivo fue heredado a los pioneros del House y el Techno, por lo cual logró ser tomado en cuenta durante los años posteriores al furor producido por las primeras incursiones del sonido en Europa. Así, para finales de la década de 1980, cuando estos géneros estaban en apogeo, Tijuana daba los primeros pasos con agrupaciones como Fetiche, Artefakto, 3DTV, Skyland, Avant Garde, Síntesis, Vandana, La Place, VIV, Bostich –Ramón Amezcua-, Voces Múltiples y Neodanza.<sup>62</sup>

La conformación de los proyectos Fetiche, Artefakto y Bostich significó un salto hacia nuevos sonidos, y por lo tanto, logró que sus integrantes se familiarizaran con el manejo de herramientas basadas en la transformación y generación electrónica de los impulsos sonoros. En ambos casos, la experimentación y creatividad de Pepe Mogt, Roberto Mendoza, Jorge Melo Ruiz y Ramón Amezcua fueron llevadas al máximo, poniendo a prueba su pericia para componer piezas que mezclaban instrumentos de ejecución en vivo con el recurso de dispositivos automáticos, semiautomáticos y digitales,<sup>63</sup> sin embargo, los aparatos utilizados durante aquella época, a pesar de sus dimensiones, ofrecían poca capacidad de almacenamiento y por lo tanto estaban confinados a estudios de grabación o a la residencia del propietario del equipo casero, debido a su poca movilidad y a las limitadas opciones de manipulación.

Como se puede corroborar, la experiencia de estos artistas y su convivencia con medios técnicos innovadores les sirvieron para familiarizarse rápidamente con la vanguardia tecnológica y estética de principios de 1990, facilitando su incursión en técnicas y estilos que posteriormente fueron aplicados en sus participaciones para el Colectivo Nortec,<sup>64</sup> ya sea por sus conocimientos en géneros como el drum & bass, el techno, el house y

---

<sup>62</sup> Estas agrupaciones fueron las primeras en utilizar fuentes digitales de sonido, debido a una influencia de variadas corrientes musicales que se debatían entre la música industrial, el electro de Kraftwerk, el Hi-nergy y el Drum & bass.

<sup>63</sup> Entre los cuales se pueden mencionar las máquinas secuenciadoras, las cajas de ritmo, los samplers, filtros y sintetizadores.

<sup>64</sup> Como señala Pedro Gabriel Beas (Hiperboreal), la llegada de la era digital marcó la vida de los creadores: "Fuimos la primera generación que vivió y convivió con los videojuegos y con sus fascinantes sonidos provocativamente futuristas. (...) Fuimos los primeros niños que se acostumbraron a las interfases, a los monitores y a los sonidos sintéticos." José Manuel Valenzuela. *Paso del Nortec*. México, Océano/Trilce ediciones, 2004. Pág. 163.

breakbeat, los cuales exigen el manejo de software y sistemas de programación especializados. Por ejemplo, los actuales miembros de Fussible -Pepe Mogt- y Panóptica -Roberto Mendoza- obtuvieron el dominio de sintetizadores, cajas de ritmo, filtros y teclados gracias a su trabajo en Artefakto; mientras tanto Ramón Amezcua, conoce a fondo el manejo de los recursos análogos y digitales, como resultado de su temprano ingreso en el campo electrónico.<sup>65</sup>

En el año de 1987,<sup>66</sup> Pepe Mogt adquirió una caja de ritmos TR-626, en la cual realizó sus primeros experimentos antes de ingresar a las filas de varios proyectos musicales; en 1989 formó Fetiche, al lado de Lauro Saavedra; posteriormente, en 1991, junto a Roberto Mendoza y Jorge Ruiz, fundó Artefakto, banda concentrada en la creación de melodías que usaban recursos mayoritariamente digitales. Años más tarde, esta agrupación derivó en Fussible (originalmente integrado por Mogt y Melo Ruiz) y Panóptica (Roberto Mendoza), y con la cual se inició la búsqueda de otros ritmos, entre ellos, el house y el soul. Para 1997, al desarrollar el Zoo Sónico (colaboración que incluía un planteamiento similar al de Nortec), Pepe ya había realizado los primeros intentos por condensar sonidos urbanos de la cultura popular nortea en piezas de música electrónica.

Con el paso del tiempo, gracias a la simplificación de los aparatos y a la introducción de la computadora, los integrantes del Colectivo Nortec, encabezados por Pepe Mogt, Ramón Amezcua y Roberto Mendoza, se encargaron de integrar nuevas fuentes sonoras en el discurso de la música electrónica: mediante la aplicación de las innovaciones tecnológicas, el proceso creativo alcanzó mayor complejidad (microedición, resecuenciación, programación, así como la aplicación de filtros y distorsionadores virtuales). De acuerdo con Bostich, estas herramientas fueron indispensables en el proceso creativo y compositivo, permitiendo con ello la manipulación de los sonidos provenientes de la música popular nortea; consecuentemente, de esta combinación surgieron nuevos tracks más acelerados y con diferentes pautas rítmicas; por ejemplo, el software especializado jugó un papel central en la creación de la pieza *Polaris*, la cual requirió del procesamiento virtual de la señal acústica.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Desde 1988, Ramón Amezcua se ha dado a conocer bajo el seudónimo Bostich, al experimentar con géneros como el Drum & bass y Techno, por ello, al momento de integrarse al Colectivo Nortec, a causa de su larga trayectoria musical, fue considerado como el padrino de la agrupación.

<sup>66</sup> Cfr. José Manuel Valenzuela. *Paso del Nortec*. México, Océano/Trilce ediciones, 2004. Pág. 143.

<sup>67</sup> Ramón Amezcua lo explica de la siguiente manera: "(...)la tarola la procesé con este filtro virtual que es el D-Pole y salieron las melodías, de ahí lo pasé al Vocoder y listo, quedó la melodía, y

El Colectivo Nortec destaca por la aplicación de herramientas modernas, dando como resultado sonidos extravagantes y melodías condensadas, generadas a partir de filtros, samplers, cajas de ritmo, secuenciadoras y ordenadores, los cuales permiten el dominio de técnicas complejas como el *cut'n pass* y el *break beat*, que requieren el máximo de control y exactitud, posibles sólo mediante el uso de Software especializado e interfaces digitales (teclados musicales y sintetizadores equipados con puerto MIDI o USB).

Siguiendo esos pasos, los artistas visuales, interesados en recrear las imágenes de la Ciudad de Tijuana y la zona fronteriza, se integraron al Colectivo Nortec para presentar propuestas visuales que sintetizan las técnicas del diseño gráfico, el video y la instalación multimedia aplicadas a la expresión de la cultura popular norteña. La edición digital de video, así como el software especializado en la generación de gráficos y la animación han brindado grandes oportunidades a estos creadores, poniendo a su disposición recursos diversos: mediante el uso de filtros, efectos virtuales y un trabajo detallado, es posible manipular y crear imágenes o secuencias abstractas.<sup>68</sup>

En sus presentaciones, la utilización de dichas herramientas es indispensable para integrar un mensaje burlón que, mediante la combinación con el discurso rave, busca desdibujar la imagen *apologética*<sup>69</sup> de Tijuana, abordando temas como la industria maquiladora, el narcotráfico y la migración. Aunque a lo largo de su historia, esta ciudad ha estado vinculada con leyendas de violencia, crimen y excesos, en fechas recientes, las autoridades se han dado a la tarea de “dignificarla”, e incluso han llevado a cabo estrategias para limitar el empleo de la palabra, en su intento por ocultar la existencia de situaciones (el narcotráfico y la violencia) que desprestigian a la entidad.<sup>70</sup>

---

luego la tarola nada más la corté (*copy paste*) ... de otra manera y ya quedó la batería, y el bombo es un Roland SH-09, como si fuera una 909, pero lo saqué del sintetizador (...) La tuba originalmente era una pieza en 6/8, nomás la pegué y la corté y la hice de 4/4, no fue tan complicado (...)” Ramón Amezcua, Músico y dentista. Entrevista personal. Plaza de la Constitución (D.F.). 21 de mayo de 2006.

<sup>68</sup> Como señala Octavio Castellanos, gracias al uso de programas especializados en la composición visual (entre ellos, Adobe Photoshop, Adobe Premier, After Effects y Final Cut), el ordenador puede utilizarse de manera similar a un lienzo, donde cualquier cosa puede tomar vida. Octavio Castellanos, Vj. Entrevista personal. Plaza de la Constitución (D.F.). 21 de mayo de 2006.

<sup>69</sup> De acuerdo con José Manuel Valenzuela, existen dos versiones de Tijuana: la *apologética* y la *apocalíptica*; en el primer caso, se busca promover una imagen positiva de la ciudad, con el objetivo de posicionar a la ciudad en los mercados globales. Por el contrario, la visión *apocalíptica* retoma aspectos negativos (el narcotráfico, la violencia y la inseguridad). Para obtener mayor información, se sugiere consultar el libro *Vislumbrar ciudadanía*, de Carlos Monsiváis.

<sup>70</sup> Para 1997, el uso peyorativo de su nombre fue restringido en varios ámbitos de la vida pública: “Nada menos, en agosto de 1997, durante la gestión de José Guadalupe Osuna Millán, se patentó

Para cumplir con los objetivos anteriormente mencionados, los artistas visuales recurren a diferentes herramientas, en correspondencia con etapas específicas; así, durante la captura y creación, además de las cámaras de fotografía y video, se puede recurrir al software especializado en la generación de gráficos y la animación. El siguiente paso consiste en la manipulación de estas formas simbólicas, el cual incluye la organización y programación de los elementos que posteriormente serán la materia prima de las presentaciones en vivo; por último, durante los eventos y conciertos, los artistas mezclan el material y lo sincronizan con la música mediante el uso de sistemas computacionales que controlan simultáneamente las señales de entrada y salida de video.

### 5.3.2 Nortec en Internet

La red, punto de encuentro entre las expresiones de regiones distantes, se ha puesto al servicio del Colectivo Nortec, al conformarse como un foro de expresión por excelencia, permitiendo no sólo la transmisión virtual de las presentaciones en vivo, sino la interacción con el público; sobre todo, la proliferación de espacios alternos y el surgimiento de sitios producidos de manera independiente (entre ellos, los portales no oficiales, los blogs y spaces personales), han generado un escenario donde se intercambian desde mensajes verbales hasta material multimedia.

La página oficial del Colectivo Nortec (<http://www.norteccollective.com/>), enfocada exclusivamente a la difusión, cumple cabalmente la parte corporativa, mostrando links a distintos servidores, entre ellos: [www.nor-tec.org](http://www.nor-tec.org), <http://nacionalrecords.com>, <http://www.milrecords.com>, <http://www.geocities.com/artefakto1/> y [www.myspace.com](http://www.myspace.com). Al ingresar la primera dirección en el navegador, el usuario dispone de menús y opciones, en los cuales tiene la posibilidad de acceder a la siguiente información: biografía y discografía de los artistas, videografía, música gratuita en formato mp3, reseñas de eventos y exposiciones anteriores, así como enlaces con los sitios personales de los integrantes y clubes de fans.

---

el vocablo "Tijuana" para evitar que fuera usado de manera denigratoria en material publicitario, negocios, folletos, prospectos, impresos, muestras películas, novelas, videgrabaciones y documentales." Carlos A. Monsiváis. *Op.cit.* Pág. 82.

Aun con las ventajas ofrecidas en [www.norteccollective.com](http://www.norteccollective.com), el sitio no permite una interacción entre el público y los integrantes de esta agrupación, pues los usuarios no cuentan con una bitácora ni con un área dedicada a los comentarios. Por estas razones, los enlaces con espacios personales y comunidades virtuales sirven para complementar la información suministrada, permitiendo a su vez el diálogo y la conformación de foros de expresión.

Al respecto, existen servidores que han fomentado la creación de espacios personales y micrositios dedicados a la interacción de los productores con el público, entre los cuales cabe destacar *My-space* (<http://www.myspace.com/>), YouTube (<http://www.youtube.com>) y MSN (<http://www.msn.com/>); éstos pueden ser utilizados por cualquier persona, con el objetivo de dar a conocer música, textos, historias personales y videos, sin embargo, también han sido de mucha utilidad para los músicos del Colectivo Nortec: además de figurar en la página oficial, los artistas cuentan con direcciones alternativas que permiten mayor grado de personalización e intercambio de mensajes entre el productor y el consumidor.

En los micrositios *My-space* de Fussible ([www.myspace.com/fussible](http://www.myspace.com/fussible)), Panóptica ([www.myspace.com/robertopanoptica](http://www.myspace.com/robertopanoptica)), Bostich ([www.myspace.com/bostichpointloma](http://www.myspace.com/bostichpointloma)) e Hiperboreal ([www.myspace.com/hiperboreal](http://www.myspace.com/hiperboreal)), el servicio, además de brindar información sobre las bandas o grupos, permite oír su música mediante el empleo de un reproductor virtual que ni siquiera necesita ser instalado en el ordenador receptor, facilitando con ello la extensión de la disponibilidad de las formas simbólicas producidas por los integrantes del Colectivo Nortec. Además de ello, los usuarios y visitantes pueden escribir mensajes o enlazar sus direcciones con el *My-space* en cuestión.

Mientras tanto, los servidores Youtube y MSN se han conformado como foros de expresión, permitiendo el surgimiento de sitios personales independientes de la página oficial (también conocidos como Blog), en los cuales, el usuario puede mostrar videos, imágenes, opiniones y relatos; la proliferación de estos blogs ha creado una red de programadores, receptores y espacios autónomos, donde es posible obtener programación alterna a la ofrecida por las estaciones de radio y televisoras, pues se trata de un consumo y transmisión personalizados: gracias a estos portales, el cibernauta puede escoger la música, los videos y los temas que ha de disponer como receptor; de manera inversa, como emisor, ordena el material que desea mostrar.

Aunque los servicios suministrados por los blogs y el servidor *My-space* han logrado una personalización de los temas en la red, sus contenidos están limitados, debido a factores de almacenamiento: en promedio las página Web personales (blogs) exhiben tan sólo imágenes y texto, mientras que *My-space* ofrece al usuario la reproducción de texto, imagen y cuatro tracks para cada espacio; por esta razón, las estaciones virtuales de radio tienen mayor eficacia como canales de difusión, debido a su capacidad para respaldar mayor cantidad de información, logrando con ello el manejo de infinitos ficheros musicales, a su vez de una programación extensa.

Como se ha mencionado en capítulos anteriores, el Internet ha estimulado el surgimiento de estaciones virtuales de radio, en las cuales es posible transmitir todo tipo de música, sin las restricciones que impone el mercado o la censura, permitiendo con ello el surgimiento de emisoras dirigidas a un público especializado o interesado en programación no comercial; como resultado, los géneros más rebuscados del electrónico (trance, psycho, tribal house, latin house, entre otros) han elegido a la red como su mejor aliado en la búsqueda de darse a conocer. Portales como *Emisión digital* (<http://www.emisiondigital.com/>), *Interzona Toxic pro radio* ([www.toxicproduction.com](http://www.toxicproduction.com)) y Radio Global ([www.radioglobal.org](http://www.radioglobal.org)) programan música electrónica nacional.

En el caso específico de Baja California, la radiodifusora virtual Radio Global se dedica a difundir la música electrónica de Tijuana (la cual pocas veces alcanza reconocimiento en las estaciones radiofónicas del DF y el interior de la república mexicana) y ofrece acceso a diversos materiales, entre ellos, reportajes, notas e imágenes; a su vez, la página de esta estación cuenta con links a otros espacios.

Mientras tanto, el Colectivo Nortec ha comenzado a utilizar puntos de venta virtuales, mediante los cuales se abre paso a otras alternativas de intercambio: aprovechando los servidores Napster, i-Tunes y Karmadownload (en los cuales se lleva a cabo venta de música en línea), el *My-space* de Fussible tiene enlace directo a la lista de tracks disponibles, permitiendo la realización de transacciones comerciales con usuarios ubicados en cualquier punto del mundo.

Como resultado de las ventajas ofrecidas por las innovaciones tecnológicas, el Colectivo Nortec ha alcanzado audiencias a nivel internacional, además de ello, la utilización del Internet ha generado el consumo de diversas formas simbólicas, entre ellas, tracks,

videos e imágenes producidas por artistas que colaboran con esta agrupación tijuanaense, los cuales están disponibles a través de distintos espacios, incluyendo páginas oficiales, sitios personales y puntos de venta en línea. Sin embargo, los usuarios aún deben superar algunas restricciones, ya sea por la limitada disponibilidad que ofrecen estos portales o por su mediana capacidad de transferencia:

- 👉 Aunque en la actualidad los servidores de *My-space* y *Youtube* combinan video y audio, el receptor debe esperar un rango de entre 1 a 45 minutos, de acuerdo a la velocidad de conexión y al tiempo que la computadora usa para bajar la información de la página al disco duro; por este motivo, para que el material del Colectivo Nortec esté disponible la red, ha de ser comprimido en formatos de baja calidad, y en el mejor de los casos, de mediano rendimiento, de lo contrario, el sistema se saturaría con miles de usuarios en espera. Además de ello, los sitios sólo ofrecen un reducido número de archivos multimedia (por ejemplo, *My-space* pone a disposición sólo cuatro tracks), limitando la extensión de la disponibilidad de las formas simbólicas producidas; el resto de la producción sólo es accesible para aquellos que cuentan con una tarjeta de crédito y/o membresías, quienes pueden emplear buscadores y software especializados en música electrónica (Napster, i-Tunes y Karmadownload), con el objetivo de comprar todo un álbum o una sola pieza.
- 👉 De manera similar a lo que sucede con los portales mencionados, la calidad del archivo multimedia adquirido en línea (compra, venta o intercambio de música y video) depende de la velocidad de transmisión hasta hoy alcanzada, con lo cual, el consumidor común se atiene a formatos de mediana y baja calidad, entre ellos el mp3 (audio), Windows Media Video (baja calidad y alta compresión), mpeg de 160X128/29.97fps/1.15Mbs (video de baja calidad y alta compresión) y el mpeg de 320X240/29.97fps/1.15Mbs (vídeo semicomprimido).

## CONCLUSIONES

Aunque los resultados aportados por la investigación han esclarecido parte del presente trabajo, no basta con hacer referencia a la relación que cada uno de los temas centrales guarda con la producción artística del Colectivo Nortec. En primer lugar, es necesario cotejar la hipótesis con ello, en la búsqueda de hallar referentes empíricos que la confirmen o refuten; de este modo, conviene mencionarla nuevamente antes de desglosarla en cada una de sus partes:

- 🍷 La peculiaridad del Colectivo Nortec es producto de la forma en que la globalización ha influido en el poder simbólico de los artistas tijuanaenses: la irrupción de las Nuevas Tecnologías y el flujo bilateral de personas entre Estados Unidos de América y esta entidad –dada su cercanía con este país-, propician que elementos provenientes de otros lugares y del entorno se mezclen para dar paso a nuevas formas simbólicas; de este modo, elementos del ambiente norteco son extraídos de su entorno original para insertarse en el contexto global como nuevas formas simbólicas.

Como se puede apreciar, en un inicio se apostó por vincular la cercanía de Estados Unidos de América, el entorno de hibridación y las nuevas tecnologías presentes en Tijuana; sin embargo, gracias a la investigación explorativa, la confirmación de las hipótesis ha de reconocer otras directrices, necesarias para entender de manera específica el objeto de estudio; con ello no se niega su validez, por el contrario, se consideran como los fundamentos generales de este trabajo, de los cuales se han derivado otros elementos enfocados a reducir la ambigüedad y explicar de manera específica la relación del Colectivo Nortec con factores concretos. De lo contrario, esta investigación abriría paso a juicios erróneos, debido a la generalidad de las afirmaciones planteadas de inicio; por ello, antes de continuar con la interpretación de resultados, es necesario tomar en cuenta a esta agrupación como una suma de distintos factores.

Partiendo de esta formulación, ha de tomarse en cuenta la relación de Estados Unidos de América con Tijuana; de este modo se aprecia que la apropiación de las manifestaciones globales posee características específicas en este contexto, a causa de su colindancia con la Unión Americana: algunos de los elementos que integran los paisajes mediáticos y tecnológicos son compartidos en ambos lados de la frontera, entre ellos, el acceso a la tecnología de vanguardia y la existencia de un gusto por la música electrónica.

Como se menciona en el cuerpo de la tesis, el tijuanense tiene a su disposición una infinidad de formas simbólicas y artículos producidos en Estados Unidos de América, resultado de su cercanía, lo cual (como menciona John B. Thompson) origina diversas formas de interpretación y apropiación –entre ellas, el ejercicio del poder cultural y simbólico, así como las estrategias de valoración-, ligadas a la disposición de los capitales (recursos simbólico, económico y cultural) y la posición del sujeto dentro de los diversos campos de interacción que surgen en la entidad.

Siguiendo con esta lógica, conviene señalar los modos en que la globalización irrumpe en el estado de Baja California a través de los medios, de las TICs y los intercambios culturales entre la entidad y Estados Unidos de América; estos últimos, en estrecha relación con las condiciones geográficas, han estado presentes a partir de los flujos de información producidos al otro lado de la frontera y los movimientos bilaterales de personas. Aunque estos factores también figuran en otras zonas de la frontera norte, no se conjugan del mismo modo que como sucede en Tijuana:

- 👉 Las innovaciones tecnológicas han jugado un papel preponderante en el proceso compositivo y en la difusión de la música producida en Tijuana; específicamente, el Colectivo Nortec ha recurrido al uso de las TICs como herramientas destinadas tanto a la exploración como a la producción de nuevas corrientes musicales, a su vez, los integrantes de esta agrupación se han valido de las ventajas ofrecidas por estos medios como nuevos canales de promoción.

A pesar de su reducida presencia en los medios de comunicación tradicionales, esta agrupación alcanzó niveles insospechados de difusión, tras aprovechar el servicio de los portales y espacios personales que se hallan disponibles en Internet, entre ellos, las páginas oficiales del colectivo ([www.nor-tec.org](http://www.nor-tec.org),

[www.bostich.org](http://www.bostich.org) y [www.fusible.com](http://www.fusible.com) son los más visitados), el *myspace* ([www.myspace.com](http://www.myspace.com)), el *youtube* ([www.youtube.com](http://www.youtube.com)) y los portales vinculados con este fenómeno ([www.milrecords.com](http://www.milrecords.com) y [www.noarte.com](http://www.noarte.com)).

En un inicio, el Colectivo Nortec le apostó a estos recursos y tuvo éxito, tras aprovechar las posibilidades ofrecidas durante la transmisión de los eventos “Maquiladora de Sueños” (vía [www.donloope.com](http://www.donloope.com)) y la “Celebración del nuevo milenio” (celebrado el año 2000 en el zócalo de la Ciudad de México y difundido a todo el mundo vía satélite). Posteriormente, mediante la construcción del portal oficial [www.nor-tec.org](http://www.nor-tec.org) y los sitios personales (específicamente la creación de *blogs* y *myspace*), han permitido que las formas simbólicas producidas por esta agrupación sean accesibles a través del tiempo y sin limitaciones espaciales.

A su vez, gracias a los recursos ofrecidos por el Internet, han surgido otras opciones para la promoción de fiestas, raves y eventos relacionados con el Colectivo Nortec: una página puede incluir hipertextos, material multimedia, animaciones, links a otros sitios y artículos de interés (reseñas de eventos anteriores, breve descripción de la cartelera y mapas de la sede); elementos que sin duda, son de gran ayuda para la creación de flyers virtuales, afiches publicitarios y material multimedia.

Por último, aunque el material del Colectivo Nortec ha estado estrechamente vinculado con el uso de equipos automatizados y software computacional, es una expresión digna de ser comparada con las obras de los grandes maestros: lo que a mediados del siglo XX era considerado como un atentado contra la emotividad artística de aquél entonces, actualmente es la fuente principal de un ciclo creativo que da lugar a distintas dinámicas de apropiación del entorno, e incluso, contrariamente al determinismo tecnológico presente en los primeros experimentos con generadores de sonido, hay una interacción entre la creatividad estética y el diseño de nuevas herramientas.

Incluso los primeros experimentos musicales dieron pie a la creación de nuevos instrumentos, entre ellos, los *intonarumori*, las mezcladoras, los fonocaptos y tornamesas equipados con Pitch (velocidad graduable). De la misma forma, las

innovaciones tecnológicas han impulsado la creatividad de los nortecos: después de tomar como referencia a la impronta cultural emanada de la música electrónica, aplicaron estos recursos en la producción de formas simbólicas que recreaban la cultura popular nortea de manera particular.

Ello dio lugar a la transformación de los códigos compositivos y propició la invención de tracks que requieren forzosamente de fuentes no humanas: piezas como *Polaris* (basada en el recorte y sobreposición del material, busca equiparar los sonidos de la música tradicional con las inflexiones del ritmo del drum & bass) poseen ritmos en el orden de los 150 bpm, y por lo tanto, su ejecución manual es casi imposible, por lo cual requieren de instrumentos especializados y software computacional; a su vez, mediante el uso de filtros virtuales, sintetizadores, cajas de ritmo y el physical modeling,<sup>1</sup> las melodías *Torero T*, *Rosarito* y *Tijuana Makes me happy* (remix) se han concentrado en la creación de sonidos chirriantes y atmósferas líquidas.

Estas innovaciones han expandido la creatividad de los creadores Bajacalifornianos, motivando la constante manipulación de las formas simbólicas producidas en el entorno: la cultura popular nortea pasa por un proceso de reciclaje basado en la perspectiva de la música electrónica. Consecuentemente, el Colectivo Nortec, tras experimentar con el procesamiento digital, ha sentado las bases para el establecimiento de un nuevo estilo que se asimila la cultura global a través del discurso de corrientes contemporáneas.

Sin duda, estas nuevas formas simbólicas son resultado del perfeccionamiento que el Colectivo Nortec ha hecho en relación a los códigos heredados de la vanguardia musical de los noventa. A diferencia de los pioneros en el house de Chicago y el techno de Detroit, esta agrupación ha tenido la oportunidad de convivir con estilos más desarrollados (trance, drum & bass, acid house y tribal house, entre otros) y medios técnicos innovadores, capaces de combinar el soporte de fenómenos culturales con las funciones multimedia (dispositivos de almacenamiento como el CD, DVD y memorias portátiles).

---

<sup>1</sup> Mediante este sistema basado en la emulación de cuerpos mecánicos, surgen sonidos que físicamente son imposibles.

☞ A su vez, el consumo de formas simbólicas provenientes de Estados Unidos de América (sobre todo California), Europa y Latinoamérica ha influido en el poder simbólico de los artistas fronterizos, ofreciendo elementos nuevos que son asimilados por el entorno: al contrario de lo que podría pensarse, los tijuanaenses lograron la conformación de un vasto capital cultural (sobre todo en la adquisición de conocimientos especializados en música electrónica y recursos tecnológicos), como resultado del acceso ilimitado a todo tipo de innovaciones existentes en la Unión Americana, así como por la variedad de fenómenos culturales que se presentan en la entidad.

La convivencia con el entorno de hibridación, resultado de los flujos migratorios presentes en Tijuana y el crecimiento demográfico de Baja California<sup>2</sup> han producido la interacción de expresiones provenientes de la cultura popular norteaña con distintos escenarios socioculturales. A su vez, el vínculo de esta ciudad con los Estados Unidos de América ha sido uno de los elementos fundamentales en la formación de un capital cultural especializado en música electrónica: los primeros indicios de la conformación de la escena electrónica tijuanaense corrieron a cargo de los conciertos, los medios de comunicación y las tiendas de discos que formaban parte del circuito musical al otro lado de la frontera, mediante los cuales, la vanguardia de aquellos años se desbordó a la entidad.<sup>3</sup>

El acceso a este tipo de información se hizo posible gracias a la transmisión transfronteriza de las señales de la radio (el espectro de estaciones como Migthy 690 A.M. y 91x llegó hasta Tijuana) y televisión; además, la instalación de las antenas y estaciones estadounidenses en el territorio nacional permitió la inserción de formas simbólicas en diversos escenarios (Telemundo y Fox Channel están ubicadas en la entidad). A su vez, los habitantes jóvenes de Tijuana han tenido la facilidad de asistir a conciertos de bandas como Depeche Mode, New Order o The Cure, que difícilmente se presentarían en ese municipio fronterizo.

---

<sup>2</sup> Del periodo de 1985 al año 2000, la zona ha mantenido un nivel de crecimiento aproximado al 2.5%, el cual supera los porcentajes a nivel nacional y de otros estados. Cfr. José Manuel Valenzuela, ET. AL. *Por las fronteras del norte*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003. Pág.103

<sup>3</sup> Mientras en México no existían expendios ni radiodifusoras dedicados a tales expresiones, la situación geográfica de este municipio fronterizo permitía que sus habitantes estuvieran al tanto de la oferta musical a nivel internacional.

Como consecuencia, se dio pasó a una reorganización del ambiente musical de Tijuana, sobre todo se debe destacar la conformación de una escena electrónica local, la instalación de un circuito de fiestas y espacios independientes que formaron públicos interesados en conocer los nuevos proyectos: aunque en la entidad, More FM es la única estación de radio creada para el público joven,<sup>4</sup> las innovaciones y la experimentación también forman parte del gusto musical tijuanaense, gracias a la organización de los primeros raves en Tijuana y al establecimiento de los sitios pioneros en el género, mediante los cuales se lograba el intercambio entre figuras internacionales con la expresión oriunda.

Como se puede observar, la intensidad de los intercambios de formas simbólicas en Tijuana surge como resultado de su configuración geográfica y demográfica, lo cual fomenta la creación de un escenario proclive a la confrontación y a la apropiación, donde el rechazo y la adaptación tienen como referencia tanto los aspectos materiales de la cultura local (viviendas construidas con material de desecho, uso de productos usados y automóviles provenientes de Estados Unidos de América) como los no materiales (el uso de palabras y modismos estadounidenses, la formación de vocablos en inglés-español y la aplicación del material simbólico).

De igual modo, la producción de la cultura global se inserta a través de la combinación de los paisajes étnico, tecnológico y financiero: al hacer un recuento, Baja California resulta ser uno de los estados con mayor índice de población migrante y es uno de los que cuenta con un alto porcentaje de inversión extranjera en la industria maquiladora, lo cual ha permeado en la sociedad a través de la llegada de distintos fenómenos culturales y artefactos dedicados a la producción industrial.

No se puede hacer a un lado la vecindad con los Estados Unidos de América ni la huella que la industrialización de la zona ha dejado en la sociedad Bajacaliforniana, así, las repercusiones de las actividades maquiladora y agrícola le han dado un perfil, conformado por la hibridación y el encuentro entre lo tradicional con lo moderno, entre los pobladores y los de afuera, entre ricos y pobres. En el ámbito rural, el florecimiento de Ensenada y

---

<sup>4</sup>Como se ha señalado en el capítulo 4, la programación de More FM incluye música comercial y mantiene poco interés por presentar expresiones locales; en el mejor de los casos, durante los últimos meses se ha visto en la necesidad de incluir a Nortec, gracias al éxito que esta agrupación ha tenido.

Mexicali durante los cuarenta ha dejado sus rastros en el territorio con la conformación de comunidades indígenas inmigrantes; igualmente, la industria (desde la llegada de la maquila durante la década de 1960) ha marcado a Tijuana en cuanto a diversos flujos, que incluyen la movilización de personas hacia esta ciudad, la irrupción de capitales y la impronta de tecnología.

En este aspecto, es conveniente señalar los patrones específicos de migración que (durante el siglo XX e inicios del XXI) han dado los primeros pasos para la conformación de una ciudad cosmopolita: la expansión de la oferta laboral y el desplazamiento de personas provenientes desde el interior de la república mexicana. El crecimiento económico de Tijuana y la promesa de empleo en el país vecino (presentes desde 1920) se han conformado como los principales imanes de los flujos migratorios, propiciando con ello la llegada de diversos patrones culturales y estilos de vida específicos, cuya repercusión principal es la generación de particulares dinámicas de apropiación y constantes conflictos de evaluación simbólica.

En consecuencia, a partir de estas dinámicas, los artistas del Colectivo Nortec han integrado en su discurso formas simbólicas que anteriormente parecían disociadas, como testimonio del encuentro de la cultura local con la global. Ante esta situación, es necesario retomar los planteamientos formulados a partir de la hipótesis, con el objetivo de definir a esta agrupación como un resultado del entorno Tijuanaense, el cual articula no sólo elementos del ámbito nacional, sino también vivencias a nivel binacional, donde lo local parte de un escenario compartido entre México y Estados Unidos de América, para ser integrado en la dinámica de la glocalización.

La vecindad, la movilidad territorial de los habitantes y el globalismo, dan al traste con las fronteras de ambos países, formando relaciones que van más allá de la oposición y la fusión, sino que por el contrario, generan expresiones originales: a una misma forma simbólica le corresponden varias interpretaciones y consecuentemente, se genera un proceso dinámico de apropiación. Por ello, es indispensable considerar a Tijuana como una ciudad repleta de recreaciones, donde los fenómenos culturales se insertan en múltiples contextos, caracterizados por los desencuentros y el enfrentamiento entre diversos sectores de la población, cuyas expresiones buscan sobrevivir frente a las otras mediante el uso de los recursos simbólicos, culturales y económicos.

Así, quienes se ubican en posiciones superiores ejercen el poder en quienes ocupan posiciones de subordinación y éstos utilizan los capitales más a la mano, con el objetivo de conservar sus patrones culturales. Ante el acoso y la amenaza de aquellos que están en un nivel superior en el campo de interacción, los migrantes buscan preservar las formas simbólicas propias de su cultura a través de diversas estrategias: en el intento por integrarse a una cultura diferente, el individuo utiliza los elementos a partir de perspectivas divergentes de la que les dieron origen.

Mientras tanto, los fenómenos culturales producidos a nivel global se articulan de manera semejante: las formas simbólicas provenientes de la sociedad mundial y los productos globales son integrados al discurso a partir de una apropiación que toma como punto de partida la perspectiva local, amalgamando series de opuestos que nuevamente pueden ejemplificar el proceso caótico e impredecible de la glocalización.

De este modo, quienes poseen un capital cultural diferente han experimentado estrategias de apropiación peculiares, ya sea al asimilar las formas simbólicas que integran la cultura popular norteamericana en el discurso de la música electrónica o al sintetizar este entorno en organizaciones como el Colectivo Nortec. En estos casos se trata del público asiduo a los raves y los eventos dedicados a la difusión de la escena local; a su vez, estas agrupaciones artísticas son resultado de cinco factores principales: la presencia del espectro radiofónico estadounidense en Tijuana, la asistencia a los conciertos organizados en la Unión Americana, la disposición de recursos tecnológicos, la conformación de la escena rave tijuanense y una inclinación personal hacia el fenómeno de música electrónica.

Aunque otros estados fronterizos como Sonora, Sinaloa, Chihuahua, Nuevo León y Tamaulipas presentan al menos dos de las condiciones básicas –la presencia de la música de banda, colindancia con los Estados Unidos de América y el intercambio libre de recursos-, no poseen la configuración social de Tijuana ni han dado lugar a la creación de espacios dedicados a difundir las innovaciones de la música electrónica local, por lo cual no existe una escena que de soporte a una agrupación paralela al Colectivo Nortec. De manera contraria, la entidad es un espacio propicio para el posicionamiento de agrupaciones locales enfocadas a la música electrónica: gracias a la organización de un circuito de lugares y raves cobijados por esta ciudad durante las décadas de 1980 y 1990,

se logró conformar a un público educado en este aspecto. De este modo, para 1999, cuando Nortec figuró en la escena, la audiencia estaba lista para asimilar las producciones nativas con entusiasmo.

Tal como sucedió con géneros como el techno y el house, la asimilación del sonido nortec se vio estimulada por la previa conformación de una escena y el establecimiento de nichos de consumo orientados hacia la música electrónica: aunque en Tijuana este género estaba completamente descuidado durante la primera mitad de los años ochenta, los jóvenes tomaron el ejemplo de Tony Colston<sup>5</sup> para forjar sus propios espacios de recreación y expresión, ya sea mediante la organización de los primeros raves o a través de la instalación de un circuito de establecimientos orientados a satisfacer los gustos musicales de ese público.

Gracias a ello, el público que anteriormente asistía a fiestas y a los establecimientos especializados en la música electrónica de los 80, poco a poco fue abriendo paso a nuevas expresiones; de este modo, cuando el Colectivo Nortec se presentó con los proyectos de diferentes personajes reconocidos en la escena local, la gente asimiló la propuesta por su familiaridad con artistas como Ramón Amezcua (Bostich), Pepe Mogt (ex integrante de Artefakto, se presenta como Fussible), Roberto Mendoza (se dio a conocer en agrupaciones como Artefakto y Fussible; hoy experimenta con Panóptica y Sr. Mendoza), Pedro Gabriel Beas (Hiperboreal), Jorge Verdín (Clorofila/Cha<sub>3</sub>), Sergio Brown (Vj Checo Brown) y Octavio Castellanos (Vj + CR), entre otros, quienes gracias al capital simbólico acumulado en años anteriores, lograron ser respetados como pioneros frente a artistas ya consolidados.

Aunque en las primeras fiestas, los integrantes del Colectivo Nortec provocaron el asombro de las personas, no encontraron mucha resistencia por parte del público e hicieron bailar a más de uno, gracias a la fama y el reconocimiento que previamente ya habían adquirido con otros proyectos. Meses después, este fenómeno se expandió a todo el mundo, como resultado de constantes giras y sus participaciones en festivales, compartiendo escenario con figuras reconocidas en el ámbito de la música electrónica.

---

<sup>5</sup> Como se señaló en el capítulo I, gracias al esfuerzo de Tony Colston la música electrónica podía ser compartida a todo el mundo a través de las fiestas rave. Así, Colston rompió con los esquemas establecidos y dio paso a nuevos medios de difusión, como resultado de la filosofía "Do it by yourself" (hazlo tú mismo): si los espacios no existen, es momento de crearlos.

De acuerdo con lo mencionado anteriormente, se puede afirmar que además de las dinámicas sociales generadas en el entorno del artista (contextos sociales estructurados, conflictos de evaluación simbólica, interpretación, asimilación y codificación de fenómenos culturales), el florecimiento de las corrientes electrónicas actuales es resultado de distintos factores, entre ellos: la generación de una escena, el uso de medios técnicos como Internet y la HDTV (televisión digital), así como la asimilación de códigos compositivos y herramientas disponibles (computadoras, samplers, cajas de ritmo y sintetizadores). Aunque la expansión de la música electrónica ha estado estrechamente vinculada con los medios de comunicación, también es necesario tomar en cuenta el papel de los raves y los foros de expresión, los cuales tienen a su cargo la integración directa de audiencias; de este modo, las virtudes de los intérpretes logran ponerse a prueba mediante las presentaciones en vivo, y con ello, se conforma un escenario proclive a la socialización de las expresiones más novedosas.

Sin embargo, dadas las características de Tijuana, estas condiciones no se mantendrán estables durante mucho tiempo y posiblemente, las dinámicas de la entidad darán lugar a nuevos fenómenos; por ejemplo, con la construcción del “muro de la vergüenza” se prevé un cambio en las actividades laborales, ya sea a través de la instalación de más plantas maquiladoras o mediante el desplazamiento de la inversión extranjera hacia otras regiones, lo cual habla de nuevos intercambios y el surgimiento de situaciones diferentes a las establecidas por los sectores industrial y agrario que actualmente prevalecen en la entidad. Como resultado, las nuevas expresiones incluirán otros elementos en sus contenidos y posiblemente, muestren con mayor evidencia las tensiones en diferentes aspectos de la sociedad: lo local y lo global, los ricos y pobres, lo tradicional con lo moderno, inclusión y rechazo, legalidad y narcotráfico, autonomía y dependencia.

Del mismo modo, conviene señalar la integración del Colectivo Nortec en el discurso de la cultura hegemónica: en fechas recientes, varias melodías están incluidas en diversos escenarios; así, *Rosarito* forma parte del Soundtrack de la película *Rosario Tijeras*, a su vez, la musicalización del largometraje *Babel* incluye una pista que lleva ese mismo nombre, mientras tanto el track *Tijuana Makes me happy* es utilizado para sonorizar el video juego *2006 Fifa World Cup*, por último, la compañía automotriz Volvo se sirvió del *Polaris* para anunciar sus productos; lo cual habla de una asimilación que quizá imponga nuevos lineamientos compositivos a los artistas.

El Colectivo Nortec ha tenido éxito en el arribo al ámbito de la cultura mundial y ha dado lugar a nuevas interpretaciones, que van más allá del entorno local, como resultado de sus planteamientos estéticos y compositivos; sin embargo, esta integración le impone nuevos retos y le exige una constante renovación creativa; de este modo, si esta agrupación quiere mantenerse vigente en el escenario actual, debe conservar la innovación y la actualidad hasta hoy alcanzada.

Como resultado, este análisis ofrece un enfoque divergente del debate en torno a los procesos de apropiación e interpretación fronterizos: aunque la cultura de estas regiones mantiene un vínculo con los Estados Unidos de América, no ha de considerarse como estéril o desintegrada de la República Mexicana, al contrario, posee mayor disposición de recursos; por esta razón será comprendida como el resultado de diversas dinámicas vinculadas con la distribución desigual de los recursos. Así también, al igual que en otros territorios del país, la globalización ha dejado sus marcas en entorno de Tijuana, dando lugar a manifestaciones que combinan series de opuestos.

Como se mencionó anteriormente, la ubicación geográfica, la conformación poblacional de esta ciudad fronteriza y los diversos flujos en todos los ámbitos de la sociedad tijuanense, han motivado la creatividad del artista; así, en el caso específico del Colectivo Nortec, el proceso de globalización, el acceso a la música electrónica, las novedades tecnológicas provenientes de los Estados Unidos de América, en combinación con la experiencia de vivir en Tijuana, han definido parte del capital cultural que es utilizado por los nortecos en la creación de un discurso afín al de la cultura mundial. Siguiendo con esta reflexión, es posible que esta agrupación se mantenga vigente a nivel internacional, como consecuencia de un poder simbólico fundamentado en los vastos recursos culturales que prevalecen en el campo de interacción de la música electrónica tijuanense.

## ANEXO

### 1. Población *indígena* nativa y población *indígena* migrante por entidad federativa del norte de México<sup>1</sup>

Entidad federativa	Población <i>indígena</i>	Población <i>indígena</i>	Total
Baja California	685	22227	22912
Chihuahua	62555	5375	67930
Coahuila	339	1700	2039
Nuevo León		7467	7467
Sonora	15 723*	32489	48 212
Tamaulipas		10 061	10 061
TOTAL	79 302	79 319	158 621

\*En este cálculo no fue incluida la población mavo (39 332 individuos), que habita entre los estados de Sonora y Sinaloa.

Cuadro elaborado por José Manuel Valenzuela con información de INEGI, 1995.

Fuente: VALENZUELA, José; ET. AL. Por las fronteras del norte. México, Fondo de Cultura Económica, 2003. Pág. 164.

### 2. Equipamiento cultural I (%)

	Tipo de uso	Radiogr.	CD	TV	TV cable	Video
Baja California <sup>1</sup>	General	66.6	46.6	72.1	22.8	56.4
	Exclusivo	24.6	17.6	32.4	5.2	12.8
	Exclusivo	16.8	9.4	17.7	2.8	6.6
México <sup>2</sup>	General	70.4	39.3	75	15	39
	Exclusivo	17.2	9.6	14.7	3	5.8

Fuente: IMJ-CIEJ, *Encuesta Nacional de Juventud 2000*, México, 2002.

<sup>1</sup>n= 860 712; <sup>2</sup>n=333 634 860

Citado en MONSIVÁIS, Carlos A. Vislumbrar ciudadanía. México, Plaza y Valdés, 2004. Pág. 104.

<sup>1</sup> VALENZUELA, José; ET. AL. Por las fronteras del norte, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pág. 164

## 2.1 Equipamiento cultural II (%)

	Tipo de uso	Videojuegos	Teléfono	Comp.	Internet	Vehículo
Baja	General	21.6	48.4	20.7	7.1	48.6
California <sup>1</sup>	Exclusivo	5.6	11.3	7	2.3	15.3
	General	14.2	34	10.4	4.8	27.1
México <sup>2</sup>	Exclusivo	4	4.6	2.5	1.3	4.3

Fuente: IMJ-CIEJ, *Encuesta Nacional de Juventud 2000*, México, 2002.

<sup>1</sup>n= 860 712; <sup>2</sup>n=333 634 860

Citado en MONSIVÁIS, Carlos. Vislumbrar ciudadanía. México, Plaza y Valdés, 2004. Pág. 105.

### 3. Entrevistas

Amezcuca, Ramón, Músico y Dentista. Entrevista personal. Plaza de la Constitución (D.F.).  
21 de mayo de 2006.

<<¿Qué tan seguido cruzas la frontera?>>

-No, pues... ¿Qué será? Unas dos veces por semana, yo creo.

<<¿Y has trabajado allá, en el otro lado?>>

-No, nada más en Tijuana... Bueno, como músico, sí he ido a tocar en algunos lugares.

<<¿Y cómo dentista?>>

-No, para nada.

<<¿Musical e iconográficamente, cuál crees que sea el alcance de Nortec, tras haber conquistado el público de Inglaterra y Estados Unidos de Norteamérica?>>

-Pues el alcance en México: el haber trabajado en forma colectiva nos ha ayudado antes en la música electrónica. Y pues a nivel internacional, el haber llevado el nombre de Tijuana al mundo y la música electrónica, como parte de México... que se haya llamado la atención en la cuestión de la música electrónica.

<<En algunos artículos se comenta que muchos de ustedes han sido llamados para producir. ¿Tú con qué has contribuido?>>

-Pues con comerciales y cosas así. Bueno, ahorita, por lo menos la cosa ya es que en algunos videojuegos ya está la música de Nortec, comerciales... pasaron uno de Volvo... Y ya; todo mundo ve el comercial o el videojuego y pues ya: hay referencia.

<< ¿Como tu canción la que salió en la presentación de fin de milenio?>>

-¿Ah, la del Zócalo, la de Polaris? Sí, salió en la del alzado vectorial, cuando se celebraba el año nuevo en México, se da la música de la canción de Polaris.

<<¿También estuviste en el Technogeist?>>

-También ahí estuvimos, con la presentación de Nortec por primera vez aquí en México.

<< ¿Tú crees que si los nortecos vivieran en otra ciudad o en el Distrito Federal, hubieran logrado la misma propuesta musical? >>

-Yo creo que no porque lo de Nortec realmente es un reflejo sonoro de todo lo que se vive en Tijuana; es una mezcla ahí de muchas influencias... la cultura fronteriza y todo eso. Es muy local.

<< ¿Pero a ti te parece que es como un reflejo de lo global dentro de lo local? >>

-Sí, realmente es un fenómeno global, porque la música electrónica pues no es ni mexicana... no es un aspecto que empezó en otros lugares, sino un fenómeno local que se globalizó y de alguna manera pues nos vino a influenciar a nosotros.

<< ¿Qué influencias tienes de música? >>

-Es muy variada, siempre he sido un melómano. Recuerdo desde que mis hermanos tenían discos; toda la música que ellos tenían me influenciaba: rock progresivo, la música electrónica la música disco, el techno-pop, industrial, la música clásica, es muy, muy variado realmente...

<< ¿De dónde obtenías la música? >>

-Bueno, ahí en Tijuana, por la cuestión geográfica, tenemos la ventaja de que las antenas de radio de allá (Estados Unidos de Norteamérica) las pusieron en Tijuana. Entonces de alguna manera oíamos programas de radio especializados que nos ponían música de lo

que estaba pasando en Europa o programas de música digamos muy independientes, de música experimental; y pues escuchar eso, realmente para nosotros era como algo muy novedoso.

De mi parte, pues me gustó mucho ese tipo de música y de alguna parte sí influyó.  
¿No?

<< ¿Qué significa TJ para ti? >>

-Tijuana para mí es una ciudad donde se forman muchas ilusiones, ilusiones para mucha gente, la gente que va llegando con la ilusión de progresar, de cruzar la frontera, de una nueva vida o de quedarse en Tijuana para tener oportunidades de trabajo. Y también significa una ventana a lo que es América Latina.

<< Oye, por último: ¿utilizas programas para editar o utilizas también instrumentos análogos? >>

-Bueno, tengo varias formas de componer con software, tengo sintetizadores y también me gustan mucho los sintetizadores análogos, sistemas modulares, cajas de ritmos, muchos filtros y algunos aparatos que mando a hacer...

<< ¿Cuál crees que ha sido la influencia de los nuevos instrumentos o de la computadora en la creación de música? >>

-Bueno, el software que ha revolucionado mucho la música electrónica ha sido el Ableton Live, es un software que es relativamente nuevo (tendrá unos siete años); es un software que aparte de la cuestión académica, te ayuda a que tus ideas no se vayan, a ponerlas inmediatamente, y digamos que es el software que yo recomiendo mucho para presentar tus materiales, para que no se quede ahí guardado en tu casa, en tu estudio, sino también tocarlo en vivo.

<< ¿Tienen alguna forma de producción? >>

-En lo de Nortec pues ya es grabar músicos, en nuestro caso, músicos norteros y de banda, procesarlos en nuestra computadora, en nuestros sintetizadores, me gusta filtrar mucho todo ese material con filtros...

Yo uso varios filtros: el Sherman, el Morter... Mutator. Uso varios como el Orgon o Arp 2600, ese tipo de filtros, y pues de alguna manera, ya procesados, también como que forman parte de mis composiciones.

<< ¿Para crear Polaris utilizaste D-Pole? >>

-Sí, mucho. Lo que pasa es que con Polaris realmente casi no hice mucho, osea, fue una pieza muy espontánea, realmente; las melodías se procesaron con el tarolero ...la tarola la procesé con el filtro virtual que es el D-Pole ... y salieron las melodías, de ahí lo pasé al Vocoder y pues dije: ¡Ah! Pues listo; quedó la melodía y luego la tarola nomás la corté (copy-paste) de otra manera... y ya quedó la batería.

Y el bombo es un Roland, el SH-09, como si fuera una 909, pero ese lo saqué del sintetizador. Fue muy sencilla esa pieza, realmente; fue muy espontánea: la tuba originalmente era una pieza en 6/8 y nomás la corte y la pegué y la hice de 4/4 y no fue tan complicado.

Realmente, a veces esas piezas sencillas y fáciles de hacer son las que más naturalidad reflejan.

<< ¿Podrías decir que la influencia que la influencia del entorno te permitió más fluidez?>>

-Pues sí, porque realmente veía la tuba y me imaginaba que eran los camiones que pasaban por Tijuana, oía la tarola o el bajo sexto, y decía no: pues esto ya lo oí en un taxi o en la estación de radio, al ponerle a las estaciones. Entonces de alguna manera fue rápido hacer todo, el bombo pues... la influencia del techno; el vocoder, de la música electrónica que me gustaba en los 70's, entonces, todo de alguna manera fue el reflejo de tus influencias, ¿no? De lo que has oído.

Beas, Pedro Gabriel, Músico. Entrevista personal. Plaza de la Constitución (D.F.). 21 de mayo de 2006.

<< ¿Durante cuántos años has vivido en Tijuana?>>

-Yo nací en Tijuana el 31 de Mayo de 1970.

<< ¿Si vivieran en cualquier otro estado de la república mexicana, pudieron haber logrado lo mismo? >>

-Mira no: por el sonido no cabrón; quizá hubiéramos hecho otra cosa y bueno, todos los de Nortec empezamos a hacer música electrónica desde entre el 86 y el 88 ... 89, son los años en los que empezamos casi todos. Entonces, veníamos haciendo música, nos conocíamos porque ... pues Tijuana tampoco era una ciudad tan grande en los 80's; entonces sabías quienes eran los que andaban metidos en el mismo rollo que tú, te los encontrabas en los conciertos de San Diego, de Los Ángeles ... y bueno, así nos hicimos amigos ... también en los discos, etc., pero realmente lo del sonido Nortec creo que es producto de vivir en Tijuana y de lo que esa ciudad en particular te da como experiencia de vida, como andar por las calles, ahí por las noches, y entonces, difícilmente, el sonido como tal, no se hubiera logrado en ningún otro lado; otros proyectos musicales electrónicos, bueno ... a lo mejor, pero a lo mejor no hubiera pasado nada ... pero Nortec como tal, no.

<< ¿Tu visitas bares o algunos lugares de donde sacas el sonido o tus ideas? >>

-Pues sí, la vagancia es parte de la vida, cabrón; entonces... salir, conocer a músicos de otros estilos musicales, como músicos de tambora, músicos de norteña, estar en las rocolas, en las cantinas, escuchando cosas que de pronto te llaman la atención, es parte del aprendizaje musical que puede tener uno.

También como en un festival como este que está tocando gente de diferentes lugares del mundo... y pues también: te empiezas a nutrir musicalmente; son cosas que... tu tengas discos en tu casa, porque realmente uno a veces se enfoca mucho en ciertos estilos

musicales que dices: "esos son mis preferidos". Pero de pronto, el exponerse a la calle y a otro tipo de vivencias puede ser importante para el crecimiento musical.

<< ¿Por qué decidieron utilizar los sonidos de la música norteña como una forma de ubicarse geográficamente? >>

- Mira: aunque Tijuana es una ciudad de migrantes, realmente somos menos del 20% de la gente que vive en Tijuana, que nacimos ahí. Y Tijuana es una ciudad que todavía está en construcción de muchas cosas: en la construcción de su propia identidad como tijuanaenses; o sea, todavía está en discusión el debate de ¿qué significa ser tijuanaense? o sea ¿cómo es el tijuanaense? ¿Cuáles son sus raíces, sus costumbres? Eso todavía esta ahorita... apenas, yo creo, aterrizándose ciertas cosas...

La música norteña y la música de tambora, aunque no nacen en Tijuana, son las que, por medio de la migración que ha tenido la ciudad, se han apropiado de la calle, las que tú vas a comer unos mariscos y está una banda de tambora tocando con quince elementos, y está un grupo norteño ahí en una cantina, que le pagas \$30 la canción y siete tragos de amargo licor... y la madre. Entonces, todo eso es lo que nosotros reconocimos como la música callejera de nuestra ciudad ¿no? Aunque propiamente, estos estilos musicales no nacieron ahí, pero son los más populares en la ciudad; entonces, bueno, es lo que te puede dar cierto tipo de identidad; si hablamos de identidad Tijuanaense, la música norteña y la música de tambora; entonces, era lo que nos llamó la atención ¿no?

Por ejemplo, estas tarolas, estos redobles extraños, las charchetas, los trombones, la forma en como usan la tuba, como si fuera un bajo; entonces dijimos: `bueno, aquí hay buenas ideas´. No todo en su conjunto nos gustó, no era retomar todos los elementos de la música de tambora ni la música norteña, sino los elementos que captaban nuestra atención, descontextualizarlos de esa música y llevarlos a otro lugar. ¿No?

<< ¿Desde una perspectiva de un músico que se dedica a la música electrónica? >>

-Claro, desde la perspectiva de los músicos electrónicos, pero basado más en los loops y en todo este rollo ¿no? El procesamiento digital y la madre...

<< Como productor de música electrónica ¿Cómo fue tu proceso de asimilación de la música norteña? >>

-Complicado, porque, como todo adolescente... ¿Cómo te diré?... Siempre he estado muy metido en la música, desde muy niño, desde los seis, siete años, empecé a comprar discos; entonces, la música siempre ha sido como algo muy importante en toda mi vida. Pero hacia los ochentas, todos nuestros enfoques musicales y lo que estaba escuchando (cuando teníamos unos catorce, quince dieciséis años) era música europea, música alemana, música inglesa, sobre todo, música electrónica de allá; entonces, cuando viene esta migración, sobre todo sinaloense, a Tijuana, que es exactamente ese momento, que es cuando empieza a llegar la industria maquiladora ... empiezan a llegar las bandas de tambora, empiezan a llegar los grupos norteños y ...bueno, al principio es un shock, huey; digo es un shock porque era algo que nos sonaba totalmente extraño en ese momento, totalmente fuera de todos nuestros contextos musicales, pero que, a la vuelta de los años, en diez años, se convirtió en los más popular que existe en la ciudad, en la calle de Tijuana.

<< Incluso ustedes llegan a decir que no les gusta la música de banda, la música norteña. ¿No? >>

-No, a mí sí; creo que al único al que no le gusta es a Roberto, pero a mí me encanta...

Yo tuve, como todos, un primer encuentro difícil, pero no: ahora yo soy... cuando tengo oportunidad de que si van bandas importantes, "Tierra Blanca" o "El Recodo" o la "Banda Agua Caliente" (que toca con nosotros), yo estoy ahí, siempre ¿no? Acabo de ver hace poco el último show de los "Tigres del Norte" allá en Tijuana: ¡Espectacular, cabrón! Son como Depeche Mode, cabrón, pero versión norteña, es otra onda, huey; ya quisiéramos tener los huevos que tienen esos hueyes pa' tocar, cabrón...buenísimos; aparte con la gente: tienen mucha actitud, una vestimenta, tienen un look, tienen una propuesta musical; tienen un contacto con la gente que muchos desearíamos tener.

<< ¿Cómo tuviste acceso a la música electrónica? >>

- Por la radio... a partir de la radio: en Tijuana tuvimos la ventaja de que las señales de radio de San Diego, del sur de California nos llegaban, pues a ahí: no puedes poner una barrera para la transmisión de la radio, entonces empezamos a escuchar radio Californiana, que no todo es muy buena, pero sí había ciertos programas de radio en ese momento, desde el ochenta, ochenta y uno, ochenta y dos, donde pasaban música europea electrónica y todo este rollo y empezamos a asimilarlo desde muy temprano, pero fue a través de la radio.

<<¿Tiendas de música? >>

-Oías la rola en la radio, te decían quien era este nuevo grupo inglés que sacaba un single, y te ibas, te cruzabas el domingo con tus padres a San Diego y comprabas el disco en la tienda, entonces, tenías un acceso inmediato a lo que estaba sucediendo en ese momento, pero cruzando el charco.

<<Me imagino que en Tijuana no había tiendas de música. >>

-En ese momento no... nada. No había ni clubes para escuchar música (sobre todo electrónica); no había tiendas con discos importados de Inglaterra o Alemania. Entonces, es esa onda transfronteriza que siempre ha estado a tu favor.

<<¿Entonces le darías un papel importante a la globalización, tanto económica como mediática? >>

-Hay intercambio de archivos y de programas y tienes acceso a toda la música del mundo a través del monitor ... uta, eso hubiera sido un sueño hace veinte años, cabrón; ahora por eso te encuentras con gente que ... es mucho más fácil que esté escuchando las mismas cosas que tu y que la semana pasado salieron en Inglaterra, antes era de una élite, de un grupo muy reducido de gente, además que había que ahorrar dinero para poderlo comprar ...digamos que son las bondades de la globalización, por un lado, porque hay otra parte muy oscura, pero la parte luminosa, digamos que es esa.

<<Una ventaja que aprovechaste con maquiladora de sueños. >>

-Sí, fue el primer concierto que se transmitió en vivo en Tijuana (vía Internet).

<< ¿Tú lo organizaste? >>

-Sí, para mí fue muy importante... siempre ha sido muy importante para mí hacer primero las cosas, tengo esas obsesiones desde muy niño; entonces siempre me interesó hacer la primer transmisión de música... el primer concierto de música electrónica que tuvo más de mil personas en Tijuana y que también me encargué de armarlo; el primer club de música electrónica (el Don Loope)...

Entonces, siempre tengo como ese tipo de obsesiones. ¿No? Y a veces no son tan sanas. ...Y ahí fue la primera transmisión de un concierto de Nortec en tiempo real, vaya.

<< ¿En qué página fue? ¿En dónde se transmitió?>>

- En [www.donloope.com](http://www.donloope.com), que ya no existe. Y pues se acabó el Don Loope; tuve que dejarlo ahí y terminé con todo.

<< ¿Ha habido otra instalación parecida a la de Maquiladora de sueños? >>

-Ya no me quiero aventar los tiros así de que “uta: convocar artistas”, porque ya está muy complicado... lo hicimos tres o cuatro veces: en una fiesta que se llamó *Nortec City* (fue la primera) y luego fue *Maquiladora de Sueños*... y hubo otros, pero ya mejor nos enfocamos a la onda de música y los videos de Nortec, propiamente hablando. Y ya porque de pronto, ya me veía convertido como en el departamento de cultura de la ciudad, con veinte artistas invitados... queriendo que todo mundo estuviera contento; ya me estaba volviendo loco.

Y luego eso de tratar con artistas a veces es muy complicado porque los egos son muy cabrones...Entonces ya: estuvo muy bien ¿no? Y ahí quedó.

<< Por último: ¿Qué programas de edición usas?

-Usamos varios; la base de todos es el Qu-base. Lo tenemos desde hace 10 o 15 años... desde que no se llamaba Qu-base, imagínate. Trabajamos para en vivo el Live... y bueno ya: sintetizadores virtuales y plug-ins y muchas cosas ahí. Pero como programas bases, el Qu-base y el Live y el Sound Forge.

<< ¿Para ti qué significa Tijuana? >>

-Es una relación difícil, te mentiría si te dijera que es así todo como miel sobre hojuelas, porque es una ciudad complicada ... complicada, porque ahorita realmente veo que la inseguridad está... se está poniendo complicado vivir ahí cada vez más, realmente complicado. Y bueno, pues, es una relación así, como con una novia difícil, celosa... de carácter pesado; que tiene sus días difíciles y sus días más amables... y más o menos... siempre he visto mi relación con Tijuana como la relación que tienes con una mujer... tiene todo, fiestera, o sea, tiene todos los lados, lo cual es muy bueno, porque no te aburres; pero sí es complicado.

Castellanos, Octavio, Vj. Entrevista personal. Plaza de la Constitución (D.F.). 21 de mayo de 2006.

<< ¿Más o menos cómo cuánto te tardaste en integrar la influencia de la cultura popular nortea en el discurso visual?>>

- Pues desde que empezamos, cuando fue la presentación de Nortec en el Cecut, la presentación de Nortec para los medios... en esa presentación ya se contaba con visuales que estaban haciendo el mismo tratamiento que en el audio, pero en la imagen... era este documentar la indumentaria, la instrumentación con la banda, que tiene que ver con la banda, que tiene que ver con el nortea, que tiene que ver con la ciudad; era una autoexploración, un reconocer la ciudad y refragmentarla de alguna forma y empezar a ver de qué estaba constituida y mostrarlo como un referente para lo que estaba haciendo la música ¿no? Para que escucharas la música y supieras de donde venía; ese era el pedo.

<< ¿Tú participaste en maquiladora de sueños? >>

-Sí, como no.

<< ¿Con instalación visual o con otra cosa?>>

-Con una instalación y las mezclas para Nortec. En ese caso hicimos una mezcla para Terrestre. En aquella ocasión (cuando todavía Terrestre estaba, cabrón)...

Y bueno, ahí en esa misma fiesta participó Vj Sal, Vj Piniaman, Ch-Brown (cuando todavía estábamos los cinco hueyes).

<< ¿Para otros eventos? En Las Pulgas ¿estuviste?>>

-Simón, como no. En Las Pulgas y el año nuevo (el 29 de septiembre fue en las pulgas y luego fue el año nuevo ahí mismo en Tijuana). Gran fiesta, eh, la de las pulgas.

<< ¿Por qué? >>

-Pues fue la primera vez que Nortec salió con cerca de veintitantos músicos en vivo; músicos de banda, con su sección de clarinetes, su sección de trompetas, su sección de “percudas”... un bajo sexto en vivo; toda la banda y las Laptops ¿no?

Entonces fue increíble... estaban mezclando a los músicos en vivo, cabrón. Te alejas un poco de los tracks de la línea (que te proporciona una interface) y te dedicas a dirigir las secciones, para hacer tus rolas. Eso está muy cabrón, es otro pedo, cabrón; está muy cabrón...

No, gran fiesta cabrón... es lugar para no sé... con capacidad de cerca de cinco mil; estaba un chingo de gente; ya no podías entrar... había un chingo de gente afuera y más de cinco mil gentes adentro.

<< Las pulgas se distingue por eso ¿no? Porque es un lugar para otro tipo de música...>>

-Es puro norteño y banda; su nicho es ese. La comunidad aficionada a este género. Y bueno, su público grosso es la gente que trabaja para la maquiladora, gente joven que está dedicando su fuerza en la producción en serie...

<< ¿Y tú tienes amigos que estén relacionados con la industria de la maquila? >>

-Simón. Yo hice un trabajo hace un par de años que se llamó “Maquilando entornos”... es un documental, una pieza documental que evocaba a la gente de la maquiladora y sus deseos mientras está trabajando... y de ahí me hice de un chingo de compas que trabajan en la maquiladora; los entrevisté a varios. Entrevisté como diez güeyes y unas seis, siete morras y todos ellos hablando, primero de sus procesos de trabajo y definiendo técnicamente qué es lo que hacen, y luego qué es lo que están deseando mientras hacen eso, mientras están haciendo la misma labor monótona... todo el tiempo, todo el tiempo... mil repeticiones, diez mil repeticiones, treinta mil repeticiones al día, cabrón.

La maquiladora, de pronto, podrías pensar que los vuelve locos, los enajena... también la maquila deja un buen de lana para emplear a un putero de hueyes, obviamente; pero lo cierto es que les quita, tal vez el mejor tiempo de su vida: de los dieciséis años a los cuarenta.

<< ¿Tú documentaste eso entonces? >>

-Yo hice ese. Te digo, se llama “Maquilando entornos” y partió de una primera idea, que se llamaba “Se busca el sueño de”, que era el retrato de un chingo de hueyes de maquiladora, que tenía su foto y abajo su sueño. Y luego de ahí pasa a una segunda fase, que es la fase de video, la fase de video documental, luego hay una tercera que es en danza performance ...entonces va como mutando, sobre el mismo tema, el tema de la maquiladora, tratada desde diferentes disciplinas.

... otro de los grandes temas allá en “Tijuas” sería el pedo del reciclaje: una segunda vida a un objeto o a un sujeto...es un reciclaje de vida y la utilización de materiales ¿no? Los deshechos de la maquiladora misma: con esto arman sus casas, con los deshechos de la gente que vive al otro lado, que deshecha puertas de garaje, que deshecha palets...

Mendoza, Roberto, Músico. Entrevista personal. Plaza de la Constitución (D.F.). 21 de mayo de 2006.

<< ¿A qué se dedican tus papás? >>

-Mi papá era banquero y mi mamá ama de casa.

<< ¿Y tus jefes también son de Tijuana? >>

Mi padre es de Chihuahua y madre de Sinaloa

<< ¿Si los nortecos vivieran en otro lugar, se hubiera conformado este proyecto? >>

-No, Tijuana ora sí que fue el detonante para hacer esto, o sea... se conjugan muchas cosas en el por qué; por ejemplo: Tijuana fue, durante mediados o finales de los 80's, un semillero de grupos electrónicos y durante los ochentas también fue la invasión de gente que vivía en Sinaloa y que se trajo la banda... En cuanto a la cuestión musical, a mediados de los ochentas, finales, la música electrónica fue muy fuerte; de hecho, en los grupos locales, había más grupos haciendo música electrónica que rock durante esa época de los ochentas, eran muy raros los grupos de rock. Entonces, al llegar también la banda en los 80's -sí había pero llegó de manera fuerte-, todo ese caos auditivo que se formó hizo que básicamente se juntara Nortec, porque igual podías vivir en Sinaloa, pero no había una escena electrónica... es un lugar específico en un tiempo determinado, que hizo que se... a lo mejor tardó una década en que se desarrollara, pero que llegó y que tenía que llegar.

<< ¿Qué papel crees que jugaron los medios de comunicación y las nuevas tecnologías en la producción de Nortec? >>

- Por ejemplo, el rol más importante para Nortec fue el Internet, yo creo que fue la cuestión más importante para Nortec; de hecho, como nosotros... ya no estamos tan morros, pero nosotros estuvimos cuando nació el Internet y trabajamos en lugares académicos, donde había Internet que no había para el público. Entonces, desde hace mucho que trabajamos la cuestión del Internet, los sitios y todo eso; entonces...tuvo

mucho que ver de que ya teníamos bastante experiencia en cuanto a sitios de Internet, en comunicación con gente, e-mails, etc. y que se expandiera... lo que es la idea.

<< En cuanto a las nuevas tecnologías. ¿Qué importancia tienen para la producción de nortec? >>

- No, pues... viendo la música electrónica, no podemos decir que es un porcentaje, es el cien por ciento, por que básicamente nosotros... uno que otro toca un instrumento real, todos tocamos sintetizadores, cajas de ritmo... y todo ese rollo; entonces, es un papel así súper importante que fue el detonante.

<< ¿Y tú crees que la cercanía con Estados Unidos de Norteamérica les haya posibilitado acceder a esas tecnologías? >>

-Claro, pues sí; tuvo que ser, porque... por ejemplo. Aquí en México, en los ochentas si tenías un grupo de música electrónica eras fresa, eras gente de dinero, y en Tijuana no: en Tijuana eras gente de clase media, media baja; es una mentalidad muy diferente. ¿Por qué? Porque teníamos la posibilidad de comprar equipo mucho más barato que en otras partes de México... usado, nuevo. ...

<< ¿Por qué utilizar los sonidos de la música popular nortea como una manera de ser identificados geográficamente? >>

-Porque eso era lo que estaba en la ciudad, o sea, a lo mejor si estuviéramos en Tijuana y lo que se escucha en los quince años, en las bodas o en los carros, en la calle, sería música hindú, hubiéramos hecho electrónica con hindú, pero lo que se escucha en la ciudad es la música nortea y la música de banda; entonces, fue lo más... lo que siempre tuvimos ahí enfrente de nosotros, que a lo mejor, por estar tan concentrados en ser productores de música electrónica, no lo habíamos visto, pero que, después, cuando crecimos y que ya fuimos adultos, dijimos: `bueno ¿por qué no agarramos esto? Que sabemos cómo es la música nortea y la de banda'; sabemos qué estructura tiene que llevar, sabemos qué se hace o cómo se hace, porque toda la vida la hemos escuchado, o sea, aunque no quieras.

Sin embargo cuando empezamos, empiezas a abrirte los oídos y a entender y a apreciar esos tipos de música.

<< ¿Tú estás orgullosos de Tijuana? >>

-Mira: yo no estoy orgulloso de Tijuana, porque hay muchas cosas malas, pero tampoco me da pena. Osea, sí hay un cierto sentimiento de ser norteño, así como que es algo que así se trae, pero no puedo decir así como que “ah, me da igual”.

<< Pero ¿Sí le reconoces algo a Tijuana? >>

-La ciudad fue la inspiradora para crear la música de Nortec, está inspirada en los bares, en las diferentes colonias... en sí la ciudad es la inspiración para Nortec.

<< ¿Vas a algunos lugares a recopilar sonidos de la calle? >>

-No, eso fue al principio. Ahorita ya tenemos muy en específico los músicos con los que trabajamos; por ejemplo, cuando es el sonido de banda, hay una banda ya, que se llama la banda “Agua caliente”, que es la primera banda realmente por tijuanaenses... entonces, en las cuestiones de banda es con ellos; en las cuestiones norteñas ya tenemos una por ahí... tenemos un bajo sexto, ya tenemos la gente. Al principio sí fue búsqueda de andar en las cantinas y todas esas cosas; sacar ese sonido rasposo, pero hay que pasar a otro nivel y no nos podemos quedar en lo mismo; ahora se dio ese brinco.

<< ¿Entonces han cambiado tus recursos y la manera en que se ejecutan? >>

-Ha cambiado la manera en que hacemos la música y también los recursos.

<< ¿Antes era más difícil o era igual? >>

-Lo que pasa es que ya tenemos los medios para empezar: tenemos un estudio donde ya nos conocen y saben qué queremos... y antes era la búsqueda, pero cuando ya tienes un equipo de gente con el que te sientes a gusto trabajando, ya ni le muevas ¿no?

Morales, José, Músico. Entrevista personal. Plaza de la Constitución (D.F.). 21 de mayo de 2006.

<< ¿Desde cuándo vives en Tijuana? >>

-Primero llegué ahí como a los seis años y obviamente, pues sí fue un cambio muy grande, pero, obviamente me adapté a la ciudad muy rápido (...) en general, te digo, si hubiera crecido en otra ciudad, creo que no me hubiera dedicado a la música.

<< ¿O sea que el lugar influyó en ti? >>

-Sí, bastante.

<< ¿Cómo es que Tijuana determinó tu desarrollo musical? >>

-Porque teníamos el acceso, por ejemplo a mucha música, a música que podíamos conseguir en tiendas de discos, como en Estados Unidos, como también el acceso a todos los conciertos; conciertos de grupos que nosotros admirábamos mucho, grupos como New Order o Depeche Mode, o grupos más así, que eran de la onda electro... Entonces, muchas cosas nos llegan ahí y de una u otra manera, pues es como una influencia y eso te motiva también a: una, estar escuchando cosas nuevas y a estar viendo lo que está sucediendo con las bandas en vivo y otra, pues te motiva a ti a estar tocando también en esos foros.

<< Eso por el lado de la música electrónica. ¿Pero cómo fue del lado de la música nortea? ¿Cómo fue tu acercamiento? >>

-Pues lo que pasa es que la música nortea siempre ha estado ahí, entonces ya eso es como de manera natural; al principio, cuando estas chico, pues es como que la música que ponen tus papás y que bueno, tú la odias, porque no quieres saber nada, pero ya cuando vas creciendo, pues obviamente, te vas sensibilizando más y obviamente, pues ya estás empapado de esa música, entonces ya naturalmente ya conoces como se compone esa música ... y por eso, para nosotros fusionarlo fue de una manera muy natural.

<< Se dice que a ti se te ocurrió en una fiesta, después de escuchar como cinco horas música de banda. ¿Se te vino la idea a la cabeza? >>

-Sí, bueno, ahí sí se me ocurrió porque al siguiente día quise contactar a esos grupos, pero me cobraban bien caro... pero ya traía la idea como de hacer esas grabaciones y luego conseguí unas grabaciones en un estudio local... en "Estudillo", donde salían más baratas y ya con eso empecé a trabajar.

<< ¿Qué recursos de edición utilizas? >>

-Utilizo de todo, desde analógico a digital, osea, me gusta desde trabajar con cajas de ritmo, así viejitas, o sintetizadores y samplers así (hardware), como también utilizo mucho Software... Native Instruments, Reactor, o sea, este tipo de sintetizadores virtuales y multitracks ¿no?

<< ¿Cuáles recursos te sirven más, los digitales o los análogos? >>

-Ambos. Es que yo, has de cuenta: la música, la estoy haciendo... realmente (primero que nada) hay un motivo el que te lleva a hacer una pieza o una canción, que puede ser un momento... generalmente es un como sentimiento o son cosas que tú estás expresando. Entonces yo lo que hago es con lo primero que tengo a la mano, si es el Software lo que está ahí y puedo expresarlo... si para mí es más fácil expresarlo con lo digital, lo hago así, si está en análogo... también, osea, no sabes; a veces puedo empezar con un analógico y ya con eso me voy para adelante... ambos son buenos.

<< ¿Qué significa para ti Tijuana? >>

-Pues Tijuana es mi casa, la considero como la ciudad que me adoptó ¿no? O sea, me siento como el niño adoptado de esta ciudad.

Hablar de Tijuana es hablar de muchísimas cosas, pero sí, para mí...te puedo decir que soy orgullosamente tijuanaense... Y Aunque he ido a otras partes, yo me voy a quedar a vivir allá.

Verdín, Jorge, Músico y diseñador gráfico. Entrevista Personal. Plaza de la Constitución (DF). 21 de Mayo de 2006.

<< ¿Dónde naciste? >>

-Nací en los Ángeles, pero me críe en Tijuana.

<< ¿Desde morrito? >>

-Sí; tenía como un año cuando mis jefes se cambiaron para allá y estuve viviendo hasta el 1992, que es cuando me cambié a Pasadena.

<< ¿Ahorita estás viviendo en Pasadena o en Tijuana? >>

Estoy viviendo en Pasadena porque básicamente me gradué de la escuela y me quedé a jalar allá en los Ángeles.

<< ¿Estás trabajando en el diseño gráfico? >>

-Soy director de arte en una agencia de publicidad. Y entonces, pues desde que me gradué básicamente estoy... nada más un ratito trabajé de Free en una agencia de Nueva York, pero todo el tiempo me la he pasado en los Ángeles jalando.

<< Musical e iconográficamente. ¿Cuál crees que sea el alcance de Nortec, tras haber conquistado al público inglés y gringo?

-Pues yo creo que una cosa que nos ha favorecido mucho es el hecho de que, en muchas partes como que realmente no nos ven como grupo musical, sino que casi como un pedo como... cultural, se me hace bien raro ¿Cómo te diré? La manera en que la gente nos ve, porque no fue una cosa que teníamos planeado de que iba a ser de esa manera, pues...

<< ¿No habían pensado causar tanto impacto? >>

-Pues realmente no, fíjate, porque teníamos la idea de que podía ser impactante la novedad de la mezcla que estábamos haciendo y que la gente, pues iba a escuchar algo que nosotros creemos que no se había hecho realmente hasta entonces, pero sí ha ido como más lejos de lo que nosotros imaginamos que iba a ir y de hecho, pues la tocada en Bellas Artes es como una manifestación de eso, pues de que se nos tome en cuenta como un grupo que está haciendo una propuesta cultural, casi, creo.

Y te digo: fue una cosa que no pensamos que la gente se lo iba a tomar tan a pecho y mucho menos, por cuestiones culturales en México, que son un poco rejegas en ese tipo de cosas.

Y luego aparte también, una cosa que ha sido muy interesante es de que mucha gente nos pregunta de que “¿bueno y ustedes piensan que están evolucionando en la música norteña o algo...?” Pues no, esa madre no nos necesita a nosotros pa’ ni madres.

<< ¿Ustedes evolucionan en el campo musical del electro? >>

-Nosotros estamos en el lado electrónico realmente, no podemos decir que somos parte del medio de norteño o de tambora, aunque estemos colaborando con estos músicos, no nos podemos considerar como tal, no podemos decir de que: `Ah sí, somos de la *clicka* de Ramón Ayala´ y todo eso; estaría chingón, pero pues no es así la onda.

<< ¿Utilizan a la banda como un instrumento o como una forma de reciclaje? >>

-Pues mira, al principio era más reciclaje, realmente, porque al principio estábamos trabajando mucho con samplers de música de banda y de música norteña, pero desde que establecimos contacto con músicos de norteña y de tambora, pues realmente ya es más como parte del show, es realmente como una instrumentación que estamos utilizando.

No es una cosa que lo hacemos todo el tiempo, depende de los presupuestos de los eventos; realmente tocadas con banda hemos dado... con la banda completa hemos dado yo creo que unas dos o tres cuando mucho y tocamos con samplers pequeños de

músicos también, pero la de Bellas Artes va ser la primera vez que nos presentamos en el DF con una banda completa. Y para nosotros es muy significativo eso.

<< ¿Más completa que la del Cultural Roots? >>

-Sí porque esa vez fue un ensamble que eran dos clarinetes, una trompeta y un bajo sexto, que es como lo que tocamos en San Luis; en Bellas Artes va ser realmente una tambora, va ser toda la banda, o sea: tres trompetas, tres clarinetes, tres trombones, dos charchetas, o sea que básicamente toda la banda completa va venir.

<< ¿En especial utilizas algún Software? >>

-Para en vivo y para estudio usamos mucho el Ableton Live, pero ya en estudio terminamos utilizando pues diferentes Softwares de sintes y... muchos sintes virtuales, cosas como el Qu-base también, pero varias cosas de Native Instruments también utilizamos; y luego aparte, hay cosas de hardware.

<< ¿Para ti qué significa Tijuana? >>

-Yo personalmente...vivo en Los Ángeles, pero siento que mi afinidad es, digamos con Tijuana, porque ahí crecí y realmente como el feeling que traemos es cien por ciento tijuano; si no hubiéramos crecido en Tijuana, yo creo que Nortec no hubiera sucedido, no hubiera podido suceder de que digamos de que uno hubiera crecido en Tijuana, otro en Guadalajara (...) si no que realmente vivimos en Tijuana desde que estábamos pequeños; entonces, nuestra formación musical es ... yo diría que casi 100 % de Tijuana, porque geográficamente nos fue muy bien, porque estamos en un lugar donde tenemos acceso radio, donde podemos escuchar música que no se ha estado escuchando en otras partes de México; y aparte podías ir a EUA a ver conciertos de artistas que nunca iban a venir. Y luego aparte, por el lado de lo de la banda y todo eso ... pues es una música que crecimos escuchando, quisieras o no, pues; ya realmente después, cuando ya estábamos más grandes y salió la idea del proyecto este, como que `órale cabrón`, realmente tenemos un montón de cosas que podemos tomar de esta cultura y de esta música para lo que queremos hacer, porque, realmente pues esa era la idea; la idea era hacer algo que sonara como que venía de Tijuana, no de que sonara como que venía de otra parte

del mundo, sino que fuera del norte de México, para empezar, pero primordialmente de Tijuana.

<< ¿Crees que fue acertado escoger la música popular nortea para que los identificaran geográficamente?

-No, sí. ¡A huevo! Porque, mira: antes de eso, Fritz Torres y yo (con el que estaba haciendo lo del sueño de la gallina)... cuando empezamos a hacer cosas de gráficos y cosas así, encontramos una afinidad ese huey y yo con toda la onda de mambo, con toda la onda del lounge mexicano, con toda la cultura... como cosas de Mauricio Garcés y chachachá; la música de danzón... todo ese pedo.

Pero todo eso pues realmente es más de aquí, le pertenece más al centro de México, al DF... y no es una expresión musical, una cultura que pudiéramos decir que era realmente de Tijuana, porque allá existe y se escucha y todo eso, pero realmente no es la de casa, no tenemos vuelta de hoja de que si queríamos hacer, de que fuera muy localista, que se tenía que ser banda de nortea, eso no tenía ni vuelta de hoja, entonces... hubiera sido una pendejada que hubiéramos decidido: "no pues vamos a agarrar una onda de son veracruzano" y usar instrumentos jarocho y la chingada, pues no, porque pues no somos de Veracruz, cabrón. Y aparte esa música pues tampoco se escucha en Tijuana realmente, la escuchas pero de pasada, lo que realmente se escucha viene siendo lo que es la banda y lo que es la tambora...

#### 4. Testimonio fotográfico de Tijuana

1



2



3



1,2, 3, 4, 5 y 6- La avenida Revolución, conformada por clubes nocturnos, discotecas, farmacias, bares y hoteles, es escenario de los encuentros entre los turistas (en su mayoría provenientes de los Estados Unidos de Norteamérica) con mexicanos y sudamericanos.

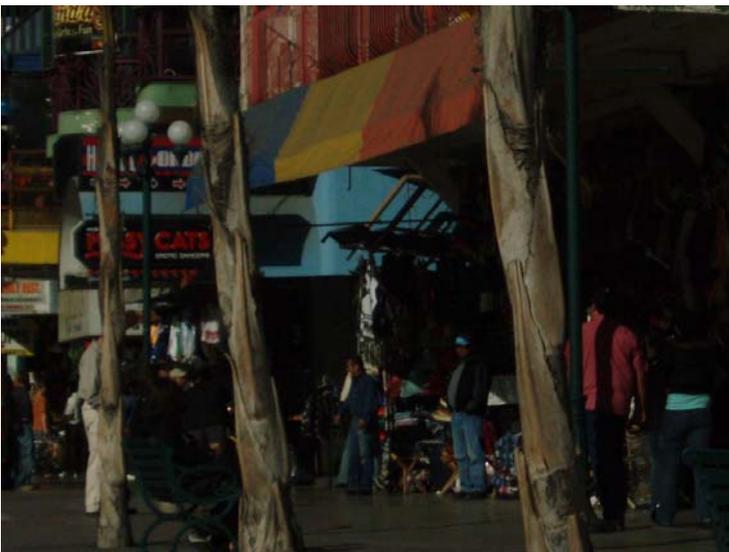
4



5



6



7



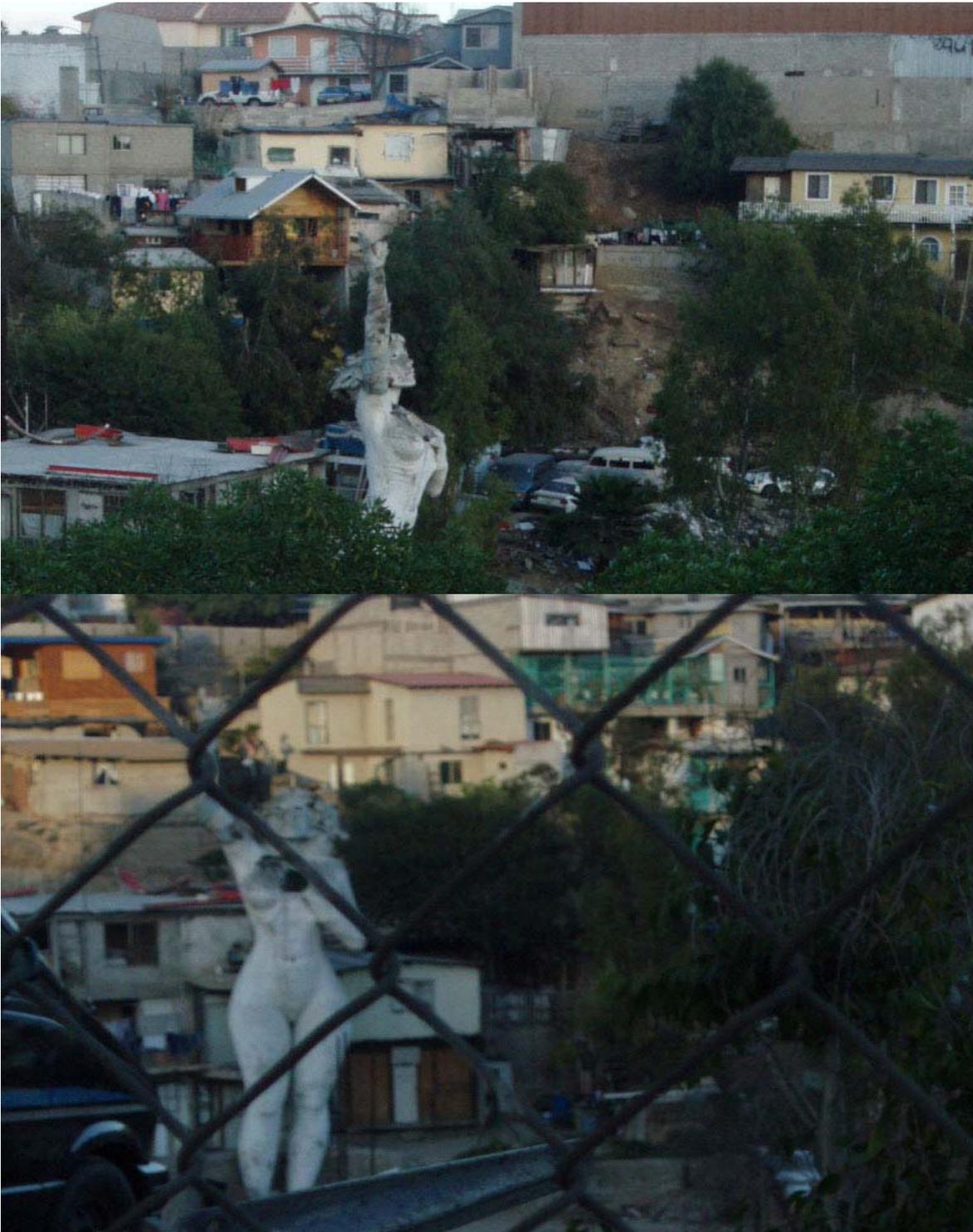
7 y 8- Ubicado en la Avenida Revolución, el bar *Las pulgas* se ha destacado durante más de veinte años, debido a su capacidad para albergar diversas manifestaciones, que van desde la música nortea y de banda, hasta la electrónica y el pop.

8





9-Juan Soldado: "Hace milagros" (dijo el migrante). Algunos lo señalan como un asesino; otros le llevan flores y velas, en busca de ser auxiliados en su intento por encontrar trabajo y buena salud.



10- Otra de las figuras emblemáticas de Tijuana es la Mona: una estatua que sirve de casa (o una casa con cuerpo de mujer, como quiera llamársele), escondida en el fondo de un barranco, pelea por la atención, entre casas y construcciones irregulares.



11- En algunas zonas de Tijuana, las construcciones son un claro ejemplo de la forma en que los habitantes aprovechan el material de rehúso para establecerse de manera temporal o definitiva (ya sea de manera deliberada o improvisada), se trate de adaptaciones o renovación de los objetos.



12- El transporte público de Tijuana se compone de Camiones y peculiares furgonetas, más conocidas como *Calafías*, en las cuales nuevamente se evidencian las dinámicas de reciclaje y apropiación personal de los productos provenientes de los Estados Unidos de Norteamérica.



13- Las modernas vías rápidas y carreteras se topan con calles estrechas y avenidas viejas, marcando la geografía de Tijuana con series de opuestos entre lo tradicional y las innovaciones, entre lo caótico y el orden.

## Bibliografía

Agustín, José. La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas. México, Grijalbo, 1996. 168 págs.

Blánquez, Javier, Omar Morera. Loops una historia de la música electrónica. España, Mondadori, 2002. 559 págs.

Beck; Ulrich. ¿Qué es la globalización? España. Paidós, 1998. 224 págs.

Bosch, Carlos. La técnica de la investigación documental. 2ª ed. México, UNAM, 1963. 69 págs.

Comes, Prudenci. Técnicas de expresión-I. Guía para la redacción y presentación de trabajos científicos, informes técnicos y tesinas. 2ª. ed. España, 1974. 269 págs.

Juan L. Cebrián. La red. México, Punto de Lectura, 1998. 288 págs.

De la Torre, Ernesto; Ramiro Navarro. Metodología de la Investigación bibliográfica, archivista y documental. México, Mc Graw Hill, 1988. 298 págs.

Eco, Humberto. Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de investigación y escritura. Barcelona, Gedisa, 2001. 233 págs.

Eimert, Herbert; ET. AL. ¿Qué es la música electrónica? Argentina, Nueva Visión, 1973. 136 págs.

Galindo, Carmen; Magdalena Galindo y Armando Torres-Michúa. Manual de redacción e investigación. México, Grijalbo, 2004. 365 págs.

García, Néstor. Culturas híbridas. México, Grijalbo, 1989. 364 págs.

García, Néstor. La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte. México, Siglo Veintiuno, 1979. 162 págs.

Garza, Ario. Manual de técnicas de investigación. México, El colegio de México, 1971. 187 págs.

Gilbert, Jeremy; Ewan Pearson. Cultura y políticas de la música dance. España, Paidós, 2003. 353 págs.

González, Jorge; ET.AL. El consumo Cultural. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. 414 págs.

González, Susana. Manual de redacción e investigación documental. 2ª. ed. México, Trillas, 1980. 189 págs.

Hernández, Roberto; ET. AL. Metodología de la investigación. México, Mc Graw Hill, 2000. 543 págs.

Herrera, Roberto. La perspectiva teórica en el estudio de las migraciones. México, Siglo XXI editores, 2006. 229 págs.

Klein, Naomi. No logo: el poder de las marcas. España, Paidós, 2000. 560 págs.

Lull, James. Medios, comunicación, cultura. Argentina, Amorrortu, 1997. 252 págs.

Mcluhan, Marshal y B.R. Powers. La aldea global. México, Gedisa. 1990. 203 págs.

Martínez, Miguel. El Paradigma Emergente: Hacia una Nueva Teoría de la Racionalidad Científica. 2ª ed. México, Trillas, 1997. 263 págs.

Mendez, Luis. Ritos de paso truncos: el territorio simbólico maquilador fronterizo. México UAM, 2005. 295 págs.

Monsiváis, Carlos. Vislumbrar ciudadanía. México, Plaza y Valdés, 2004. 236 págs.

Páramo, Teresa. Sociedad y comunicación. México, Plaza y Valdés, 2006. 424 págs.

Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. 2ª. ed. México, Fondo de Cultura económica, 1959. 191 págs.

Prieberg, Fred. Música y máquina. España, Editorial Zeus, 1964. 375 págs.

Ravelo, Ricardo. Los capos. México. Random House Mondadori, 2006. 274 págs.

Russolo, Luigi. El arte de los ruidos. Madrid, Centro de Creación Experimental (Universidad de Castilla-La Mancha), 1998. 93 págs.

Sinclair, John. Televisión: comunicación global y regionalización. España, Gedisa, 2000. 158 págs.

Sloane, Patricia, De Andrés María, ET. AL. Tijuana Sessions. México, UNAM, 2005. 155 págs.

Supper, Martin. Música electrónica y música con ordenador. España, Alianza, 2004. 230 págs.

Toffler, Alvin. La tercera ola. México, Edivision, 1981. 512 págs.

Thompson, John. Ideología y cultura moderna. 2ª ed. México, UAM, 1998. 482 págs.

Valenzuela, José Manuel. Paso del Nortec/ This is Tijuana. México, Océano/Trilce Ediciones, 2004. 319 págs.

Valenzuela, José Manuel; ET. AL. Por las fronteras del norte. México, Fondo de Cultura Económica, 2003. 448 págs.

Vilches, Lorenzo. La migración digital. España, Gedisa, 2001. 254 págs.

Yépez, Heriberto. Made in Tijuana. México, Instituto de Cultura de Baja California, 2005. 159 págs.

## **Diccionarios y fuentes de consulta**

“Signo”. Diccionario básico de comunicación. México, Editorial Nueva Imagen, 1992. Pág.440.

“Cultura”. Diccionario de sociología. 1973. Págs. 190 y 191.

Ocampo Rosales, Mario; Salcedo Romero, Gerardo. “El video de rock: Antecedentes, orígenes y evolución”. Inédita. México. Tesis presentada para aspirar al grado de Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México. 1988. 174 págs.

Ortiz García, Raquel. “Delirio cultural rave en México”. Inédita. México. Tesis presentada para aspirar al grado de Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México. 2002.120 págs.

Albino Marchain, Guadalupe. “El videoclip como una herramienta publicitaria y sus posibles efectos en adolescentes de secundaria de la delegación Iztapalapa”. Inédita. México. Tesis presentada para aspirar al grado de Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México. 2002. 155 Págs.

## Hemerografía

### Periódicos

Castañeda, Roberto. "Nortec se une al pop". El Universal. Nuestro mundo, 07 de julio de 2005. Pág. 25.

Castillo, Alberto. "Alan Parsons, un innovador de la música". El Universal. México. Espectáculos. 21 de octubre de 2003. Pág. 2.

Castillo, Alberto. "Parsons suena a México". El Universal. Espectáculos. 25 de enero de 2005. Pág. 1.

Ceballos, Miguel. "La música electrónica morirá también en AL". El Universal. México. Cultura. 07 de junio de 2005. Pág. 4.

"Comunidades sonoras". El Universal. México. Cultura. 2 de agosto de 2004. pág. 4.

Frías, Habacuc. "Inundan de Beats el cuadrante". El Universal. Espectáculos. 22 de abril de 2005. Pág. 1.

García, Solange. "Falta cultura para la música electrónica". El Universal. México. Espectáculos. 13 de septiembre de 2004. Pág. 20.

García, Solange. "Música electrónica, más que una moda". El Universal. Espectáculos. 13 de septiembre de 2004. Pág. 1.

García, Solange. "Trabajaré Dj De Nortec Con Stefani". El Universal. Espectáculos. 07 de julio de 2005. Pág. 9.

Mesinas, Samuel. "Música electrónica sobre un paisaje jurásico". El Universal. México. Cultura. 15 de abril de 2005. Pág. 2.

Solís, Juan. "Nortec cimbra la Alhóndiga". El Universal. México. Cultura. 21 de octubre de 2004. Pág. 40.

Strauss, Neil. "Invade México nuevo género llamado nortec". El Universal. México. Espectáculos. 12 de marzo de 2001. Pág. 1.

Rodríguez, Adriana. "La música electrónica desplaza a La Sabrosita". El Universal. Espectáculos. 03 de octubre de 2004. Pág. 19.

### **Artículos en Internet**

Appadurai, Arjun. "Dislocación y diferencia en la cultura global"  
<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/A%20Appaduraicap2.pdf>

Aranda, Javier. "Las migraciones: la tercera nación". La Jornada en línea. Cultura. 8 de diciembre de 2004. <http://www.jornada.unam.mx/2004/12/08/05aa1cul.php>

Brennan, Juan. "En desagravio del clóset". La Jornada en línea. Cultura. 2 de marzo de 2002.  
<http://www.jornada.unam.mx/2002/03/02/06aa1cul.php?origen=opinion.html>

Caballero, Jorge. "Nortec recupera el sonido callejero y raposo de la música nortea". La Jornada en línea. Cultura. 10 de julio de 2005.  
<http://www.jornada.unam.mx/2005/jul05/050710/a08n1esp.php>

Cordera, Rolando. "La república de la maquila". La Jornada en línea. 16 de octubre de 2005.  
<http://www.jornada.unam.mx/2005/10/16/027a2pol.php>

Cruz, Arturo. "Apoyaremos a los inmigrantes hasta el final: los Tigres del Norte". 8 La Jornada en línea. Espectáculos. Mayo de 2006.  
<http://www.jornada.unam.mx/2006/05/08/a08n1esp.php>

De León, Jesús. "Tijuana. La Tercera Nación... Testimonio del desarrollo cultural y de la creatividad de su gente". CONACULTA. Sala de prensa. 21 abril de 2004. [www.conaculta.gob.mx/saladeprensa](http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa)

Gómez-Peña, Guillermo/Britto-Jinorio, Orlando. "Los centros de poder y la cultura perfumada". La Jornada en línea. Cultura, 30 de enero de 2005. <http://www.jornada.unam.mx/2005/01/30/a03n1cul.php>

Guemes, César. "Jesús Malverde: de bandido generoso a santo laico con prestigio regional". La Jornada en línea. 10 de agosto de 2001. <http://www.jornada.unam.mx/2001/08/10/02an1clt.html>

Guemes, César. "Camelia *La Texana*: 'yo no maté a Emilio Varela'". La Jornada en línea. 28 de Diciembre de 1999. <http://www.jornada.unam.mx/1999/12/28/cul2.html>

Guemes, César. "*Chalino* Sánchez, compositor y clásico del corrido mexicano". La Jornada en línea. 24 de enero de 2001. <http://www.jornada.unam.mx/2001/01/24/03an1cul.html>

Guemes, César. "Tres momentos del corrido". La Jornada en línea. 26 de enero de 2001. <http://www.jornada.unam.mx/2001/01/26/08an1cul.html>

Hernández, Luis. "Hacer la América al estilo neoliberal". La Jornada en línea. Masiosare. 31 de octubre de 2004. <http://www.jornada.unam.mx/2004/10/31/mas-hernandez.html>

Hernández, Rosarlin. "Un corrido muy mentado que se llama El Salvador". El faro. 12 junio de 2006. [http://www.elfaro.net/secciones/el\\_agora/20060612/EIAgora1\\_20060612.asp](http://www.elfaro.net/secciones/el_agora/20060612/EIAgora1_20060612.asp)

Hidalgo, Georgina. "El Centro Cultural Tijuana activará corredores culturales transfronterizos". CONACULTA. Sala de prensa. 8 de octubre de 2002. [www.conaculta.gob.mx/saladeprensa](http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa)

"La doctrina "Camelia La Texana". La Crisis en línea. Febrero 8 de 2003. [http://www.lacrisis.com.mx/cgi-bin/cris-cgi/DisComuni.cgi?colum06\\_20030208215924](http://www.lacrisis.com.mx/cgi-bin/cris-cgi/DisComuni.cgi?colum06_20030208215924)

La revolución sexual del rock. La Jornada en línea. Letras. 6 de Julio de 2000.

<http://www.jornada.unam.mx/2000/07/08/ls-rock.html>

Licona, Sandra. "Tijuana, lección de dignidad frente a EU". El Universal en línea. Lunes de 17 de abril de 2006. [http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/version\\_imprimir.html?id\\_notas=48504&tabla=cultura](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/version_imprimir.html?id_notas=48504&tabla=cultura)

Méndez, Alfredo. "Dan curso a amparo pedido por Félix Gallardo y Osiel Cárdenas". La Jornada en línea. 8 de junio de 2006. <http://www.jornada.unam.mx/2006/06/08/051n2soc.php>

Mendoza, Jorge. "Inicia el ciclo de conferencias HECHO EN TIJUANA, "NORTEC, música e imágenes" el 3 de septiembre". CONACULTA. Estados. 2 de Septiembre de 2002. [www.conaculta.gob.mx/estados/Baja%20California](http://www.conaculta.gob.mx/estados/Baja%20California)

"México sorprende por su gran cantidad de música". Steven Brown. La Jornada en línea. Espectáculos. 16 de marzo de 2005. <http://www.jornada.unam.mx/2005/03/16/a08n1esp.php>

Morales, Jorge. "El santo de los indocumentados". La opinión en línea. 25 de Septiembre de 2005. <http://www.laopinion.com/ciudad/?rkey=00050924173602434316>

Nájar, Alberto/Cano, Arturo. "Ni enchilada ni nada". La Jornada en línea. Masiosare. 11 de enero de 2004. <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/11/mas-cara.html>

"Participarán 35 agrupaciones en el "Festival de rock Avándaro 2006"". La crónica en línea. 9 de Septiembre de 2005. [http://www.cronica.com.mx/nota.php?id\\_notas=201484](http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=201484)

Peñaloza, Patricia. "Garbaje, Nortec, The Romantics". La Jornada en línea. Opinión. 5 de agosto de 2005. <http://www.jornada.unam.mx/2005/08/05/a11o1esp.php>

Ramírez, Jesús. "Reina en Tijuana una calma *artificial* gracias al *operativo* México Seguro". La Jornada en línea. 16 de junio de 2005. <http://www.jornada.unam.mx/2005/06/16/018n1pol.php>

Ramírez, Jesús. "Tijuana: la multiplicación de los ejércitos". La Jornada en línea. Masiosare. 10 de julio de 2005. <http://www.jornada.unam.mx/2005/07/10/mas-jesus.html>

"Reconocen que encontrarían narcofosas en Tijuana" EFE. 18 de enero de 2000. <http://www.terra.com.mx/noticias/Nota/20000118/091025.htm>

Rodríguez, Rogelio. "Nuevos materiales a la medida de los sueños". La Jornada en línea. Galería. 7 de mayo del 2001. <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/07/cien-galeria.html>

"Se reforzará el combate al crimen organizado en Juárez y Tijuana". La Jornada en línea. Miércoles 1º. De marzo de 2000. <http://www.jornada.unam.mx/2000/03/01/pol1.html>

Troconi, Giovanni. "Estéticas en el borde/Borderline aesthetics". La Jornada en línea. La Jornada Semanal, 27 de Mayo de 2001. <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/27/sem-giovanni.htm>

"Un tope a los paisanos". La Jornada en línea. Masiosare. 11 de enero de 2004. <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/11/mas-cara.html>

Venegas, Juan/Cornejo, Jorge. "Mataron también a su hijo; dos ex colaboradores habían sido asesinados". La Jornada en línea. 19 de mayo de 1996. <http://www.jornada.unam.mx/1996/05/19/1.txt.html>

Venegas, Juan/Cornejo, Jorge. "Fox: se usará todo el poder del Estado contra el *narco*". La Jornada en línea. 22 de diciembre de 2000. <http://www.jornada.unam.mx/2000/12/22/007n1pol.html>

Watson, Julie. "Gana PAN en Baja California". AP. 3 de septiembre de 2006. <http://www.terra.com.mx/noticias/articulo/071916/>

## Revistas

Amador, Judith. "Al MUCA, la exposición "Tijuana Sessions" presentada en arco". Proceso. 23 de Febrero de 2005. Pág. 24.

Campbell, Federico. "La frontera sedentaria". Letras Libres. Vol.83. Noviembre, 2005. Págs.16-19.

Cháidez Bonilla, Jaime. "Tijuana. La Tercera Nación". Cicese. Vol. 81, 2004. Págs. 24-37.

Crovi, Delia. "La sociedad de la información". Revista de la academia mexicana de Ciencias. Vol. 56, núm. 4. Octubre-diciembre, 2005. Págs. 23-37.

Navalón, Antonio. "Ciudadanos del sentimiento". Letras Libres. Vol.83. Noviembre, 2005. Págs.20 y 21.

Navalón, Antonio. "La Tercera Nación". Nexos. Vol. 324, 2004. Págs. 21-35.

Saavedra, Rafa. "Foukaka Crew". Letras Libres. Vol.83. Noviembre, 2005. Págs.32-33.

Soler, Jordi. "Tijuana makes me happy". Letras Libres. Vol.83. Noviembre, 2005. Págs.22-24.

Torres, Nahum. "¡Arriba el NORTEC!". In the Gr.oo.ve.Vol.2. Febrero, 2005. Págs.32-35.

Villegas, Rafael. "Nortec". Dj Concept. Vol. 53. Abril, 2007. Págs.48-51.

Yépez, Heriberto. "Prolegómenos a toda Tijuánología del peor-venir". Letras Libres. Vol.83. Noviembre, 2005. Págs.27-30.

### Artículos de revista en línea

Ponce, Roberto. "MUSICA/CANTO RODADO: "Mextravaganza Music Happening"". Proceso en línea. 15 de agosto de 2002. <http://www.proceso.com.mx/archivocomint.html?nid=9419>

Ponce, Roberto. "PLATOS LÁSER: Puerta de las Américas". Proceso en línea. 29 de mayo del 2004. <http://www.proceso.com.mx/archivocomint.html?nid=24340>

Ponce, Roberto. "PLATOS LÁSER: Promesas de abril musical". Proceso. 02 de Abril de 2005. <http://www.proceso.com.mx/archivocomint.html?nid=30712>

## **Páginas de Internet consultadas**

<http://www.acamonchi.com/>

[http://www.allmusic.com/mus\\_Glossary.html](http://www.allmusic.com/mus_Glossary.html)

<http://www.am.com.mx/notap.asp?ANIOX=2005&ID=64130>

<http://www.artcyclopedia.com/>

[http://www.avizora.com/atajo/colaboradores/textos\\_jorge\\_serrano\\_torres/0003\\_narcotrafico\\_mexicano\\_peru.htm](http://www.avizora.com/atajo/colaboradores/textos_jorge_serrano_torres/0003_narcotrafico_mexicano_peru.htm)

<http://comunidadelektronika.americas.tripod.com/1/id6.html...>

<http://ccu.maz.uasnet.mx/maryarena/noviembre98/jesusmal.html>

<http://www.emisiondigital.com>

<http://www.galeon.com/thepage/index.html>

<http://www.geocities.com/artefakto1/>

[http://www.mexicoconfidencial.com/mostrar\\_noticia.php?id\\_articulo=251](http://www.mexicoconfidencial.com/mostrar_noticia.php?id_articulo=251)

[http://www.mexicoconfidencial.com/mostrar\\_noticia.php?id\\_articulo=1343](http://www.mexicoconfidencial.com/mostrar_noticia.php?id_articulo=1343)

[http://www.mexicoconfidencial.com/mostrar\\_noticia.php?id\\_articulo=1760](http://www.mexicoconfidencial.com/mostrar_noticia.php?id_articulo=1760)

[http://www.mexicoconfidencial.com/mostrar\\_noticia.php?id\\_articulo=1774](http://www.mexicoconfidencial.com/mostrar_noticia.php?id_articulo=1774)

<http://www.milrecords.com/main.htm>

<http://www.msn.com>

[www.myspace.com](http://www.myspace.com)

[www.myspace.com/bostichpointloma](http://www.myspace.com/bostichpointloma)

<http://www.myspace.com/fussible>

[www.myspace.com/hiperboreal](http://www.myspace.com/hiperboreal)

<http://www.myspace.com/nortec>

[www.myspace.com/robertopanoptica](http://www.myspace.com/robertopanoptica)

<http://nacionalrecords.com>

<http://www.norteccollective.com>

[www.nor-tec.org](http://www.nor-tec.org)

<http://www.pgr.gob.mx/cmsocial/bol00/ago/b42200.html>

<http://www.proceso.com.mx/noticia.html?nid=45185&cat=0>

<http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendid=98084339>

[www.radioglobal.org](http://www.radioglobal.org)

<http://www.rollingstone.com/?rnd=1126413998174&has-player=false>

<http://sapiens.ya.com/freeandsoft/acamonchi.htm>

[www.toxicproduction.com](http://www.toxicproduction.com)

[http://www.youtube.com\)](http://www.youtube.com)