

Tijuana grooves: El borde revisitado en la electrónica de Nortec*

Initially trained as an ethnomusicologist, Susana Asensio obtained her Ph.D. from the University of Barcelona. She has been a post-doctoral Fulbright Visiting Scholar at Columbia University and New York University, and currently teaches Spanish Cultural Studies at New York University while still collaborating with the Menéndez Pidal Archive in Madrid. Her publications touch on music and emigration, Spanish music and ballads, and transnational popular music.

Introducción

El híbrido de rock-industrial-electrónico [...] nos mantuvo cautivados y encerrados hasta mediados de los noventa, pero después de 1995 [...] no nos gustó lo que vimos, no había pasado nada desde los ochenta, el sonido de muchos de los grupos en la escena empezaba a sonar a cliché, ritmos machacantes, voces distorsionadas, secuencias de ametralladora....

Madurar no sólo es aprender de lo vivido, sino también abrirse a nuevas posibilidades y aceptar que hay momentos que tenemos que concluir ciertas etapas de nuestras vidas para empezar a escribir nuevos capítulos.

Entrevista a Roberto Mendoza,
componente del grupo *Artefakto*

A finales de los años noventa el panorama del llamado rock post-industrial electrónico se estaba desintegrando en México. Algunos de los grupos estandarte, como Deus ex Machina, Artefakto, Década Dos o Ford Procco, llevaban ya años grabando una mezcla de rock industrial y música electrónica (post-industrial), pero los movimientos musicales más populares ya habían establecido el protagonismo de la música electrónica independizada de los instrumentos y artistas de rock en gran parte de la escena internacional desde finales de los años ochenta. El rock ya no era la música que lideraba las vanguardias musicales.

En este panorama surge una propuesta de música popular electrónica de carácter independiente con su centro situado en Tijuana, en la zona fronteriza más occidental en-

tre México y los Estados Unidos. El movimiento se denominó Nortec (Norteño + Tecno = Nortec), y su gestación como propuesta musical pronto se extendió para configurar un fenómeno sociocultural caracterizador de lo local, lo nacional y lo transnacional al mismo tiempo. Nortec se popularizó en el llamado Circuito Tijuana (San Diego-Tijuana-Ensenada), un lugar de frontera del imaginario mexicano definido no sólo por su proximidad a los Estados Unidos, sino también por su condición de periferia, alejado de la capital y del centro geográfico del país. Nortec se desarrolló pues, en un espacio-frontera y un espacio-margen, lugar de resistencia y de negociación.

Como en muchos otros casos, la negociación de identidades que las situaciones de frontera y periferia provocan, trae consigo una revisión de la tradición que a menudo se inserta en los fenómenos populares masivos, polarizándolos y complejizándolos. En la música popular latinoamericana esta inserción de las tradiciones en los paisajes urbanos y los mercados discográficos es particularmente relevante. La tradición se emancipa de sus espacios de referencia y traspasa fronteras que son a la vez geográficas y culturales, se mestiza y genera fenómenos híbridos que pueden ser a la vez representativos e innovadores.

En este trabajo describiré cómo diferentes herencias musicales, culturales y estéticas, tanto tradicionales como populares del borde méxico-americano, confluyeron en Tijuana y fueron apropiadas y actualizadas por Nortec, el nombre bajo el que se comenzaron a anunciar diferentes productores y DJs de música popular electrónica. En la *electrónica* de Nortec se aúnan las herencias más representativas de la tradición musical del borde, música norteña y banda sinaloense, junto con las influencias de la

escena de música popular independiente local de Tijuana, los sonidos de rock y la filosofía punk. Todo ello fue reciclado utilizando procedimientos electrónicos, y dotado de nuevos significados para crear un movimiento a la vez diferencial y representativo. Para comprender este movimiento, sin embargo, es necesario comenzar con la historia particular de Tijuana y de su escena de música popular durante los años que precedieron al éxito de Nortec.

Nortec en Tijuana y en el borde

[B]order music is simultaneously national and transnational in that it affects everyday life in the local [...] region and thematizes the limits of the national perspective in American studies. (Saldívar 3)

Tanto en un sentido geográfico como temporal, la definición de una región debe permanecer siempre flexible, ya que los bordes o fronteras económicas, sociales, políticas y culturales raramente se sitúan en el mismo lugar (Lorey 8). Los lugares de frontera no son elementos pasivos que delimitan un estado-nación, sino agentes activos de cambio en los procesos sociopolíticos que afectan a los países que toman contacto en ellos. En el caso de México, la capital es también centro, punto de llegada y de referencia. Su protagonismo es indiscutible en el país, y esa presencia tan contundente es lo que ha provocado intensos movimientos en las periferias. Los bordes del país se redefinen con respecto a la capital pero también con respecto a otros centros, no nacionales, principalmente los Estados Unidos. Tras el cambio de frontera a mitad del siglo XIX entre México y los EE.UU., no sólo cambió la distribución espacial del país, sino su mis-

ma concepción del espacio nacional y sus bordes. Como todos sabemos, esta problemática y contradictoria relación con los EE.UU. ha sido una de las circunstancias que más ha influido en la configuración de la idiosincrasia mexicana durante los últimos ciento cincuenta años. Su estandarte y observatorio privilegiado es *la frontera*, relevante como espacio geográfico e ideacional.

Nortec surgió en Tijuana, ciudad fronteriza por excelencia, situada al norte del estado mexicano Baja California Norte, y una de las llamadas “metrópolis transfronterizas” (Herzog), “ciudades compartidas” (Verduzco, Bringas y Valenzuela), o “ciudades gemelas” (Kearney y Knopp). Tijuana comparte su situación en el borde con San Diego en la parte americana, estableciéndose entre ellas tanto un filtro como una membrana osmótica de intercambio constante. Sin embargo, las diferencias entre ambas ciudades son muchas. Mientras San Diego creció con la Segunda Guerra Mundial y la subsecuente expansión de las bases militares americanas, Tijuana se desarrolló como un centro turístico de activa vida nocturna, alimentado principalmente por los militares y la población civil californiana en la segunda mitad del siglo XX (Lorey 125). Es bien sabido que las ciudades fronterizas mexicanas sirven también como punto de partida para muchos mexicanos que cruzan el borde para trabajar en los Estados Unidos. Tijuana es la mayor de ellas, y su vida cultural y tejido social están fuertemente influenciados por el hecho de que cerca de la mitad de su población es móvil, formada tanto por el turismo transnacional, como por los mexicanos que llegan a Tijuana con la intención de cruzar la frontera.

Además de la emigración, el segundo fenómeno que ha redefinido radicalmente el borde México-americano es el fenómeno

de las maquiladoras, plantas de ensamblaje de piezas que establecen las empresas norteamericanas en México para aprovechar la mano de obra más barata. La extensión progresiva de las maquiladoras por lugares del interior de México ha extendido también el imaginario de “borde” y “frontera,” y ha llevado al borde otras realidades más sureñas. Es el caso de la música sinaloense, inicialmente popular en el estado de Sinaloa, pero que se extendió hacia el norte siguiendo la línea de las maquiladoras por la costa mexicana hasta llegar a las ciudades de California. Con el fenómeno de las maquiladoras el borde ya no es una línea sino un conjunto de características que definen un imaginario diferencial y un proceso constante de negociación en el que lo global y lo local se enfrentan, interpenetran, y fecundan mutuamente.

Con el paso del tiempo el turismo transnacional y la emigración ilegal, la extensión indiscriminada de las maquiladoras, y la fama de centro de tráfico de drogas, crearon una imagen negativa de Tijuana en la que su famosa vida nocturna se caracterizaba por la abundante prostitución, el consumo de marihuana y alcohol barato, y el paisaje diurno mostraba enormes barrios suburbanos de chabolas construidas por aquellos que estaban de paso hacia el norte o que no tenían los medios para habitar la ciudad de otra manera.

Desde finales de los años 90, esta imagen negativa comenzó a ser cuestionada por Nortec, movimiento que comenzó como proyecto musical pero en el que pronto se involucraron muchos otros artistas implicados en la vida cultural tijuanaense. A pesar de que algunos de los integrantes del movimiento ya llevaban años produciendo y mezclando diversas músicas, 1999 es el año oficial de nacimiento del estilo, con los pri-

meros temas editados bajo la etiqueta "Nortec." Casi desde sus inicios, el movimiento se desarrolla como un proyecto completo de regeneración cultural y dignificación de la ciudad. Diseñadores gráficos de ambos lados del borde se unieron para dotar a Nortec con una imagen diferencial alusiva al borde, incluyendo tanto los estereotipos como sus tradiciones culturales específicas. También fotógrafos, arquitectos y otros artistas locales y simpatizantes se unieron pronto al movimiento abanderado por los músicos tijuanaenses. La *electrónica* de Nortec ha ganado en la actualidad audiencias juveniles internacionales y cada vez más artistas se implican y sustentan sus propuestas. Pero si Nortec ha sabido crear una representación válida tanto para los públicos locales como para los internacionales, es por su cuidada elección de los elementos que representarían la ciudad de Tijuana y, por extensión, el borde. Las músicas tradicionales más escuchadas en la ciudad aportaron no sólo sonidos bailables, sino también familiares para las audiencias locales. Los estereotipos de la marihuana y el sombrero norteño también son familiares para los locales, pero al mismo tiempo son claramente reconocibles por públicos no mexicanos. Los elementos tomados por Nortec son representativos, pues, de un territorio, pero también y sobre todo, de un lugar simbólico que va más allá de las líneas que delimitan las fronteras geográficas: un "*ethnoscape*."

La polarización entre la capital y el resto de los estados mexicanos, así como las innumerables diferencias internas del país, han hecho de México un lugar en el que las identidades tienden a concretarse en torno a lo que Appadurai ha definido como "*ethnoscapes*." Este término aparece como una alternativa a la noción de vecindad, que implica delimitaciones espaciales y homo-

geneidad étnica. Appadurai utiliza esta noción para apelar a las más modernas nociones de inestabilidad, fluidez y disjunción (Appadurai 191-210) que articulan las identidades postmodernas. Tras él, otros teóricos lo han aplicado a la actualidad mexicana, y concretamente a la realidad de frontera, como por ejemplo Simonett (*Narcocorridos* 318). Como cualquier nación compleja, México ha ido desarrollando diferentes "*ethnoscapes*" para conformar una múltiple mexicanidad en continua reformulación. Las áreas fronterizas del país son especialmente fértiles en la creación de nuevas maneras de redefinir identidades problemáticas.

La propuesta de Nortec resulta atractiva para definir la experiencia del borde por varias razones. En principio su emblema y centro de operaciones es Tijuana, una ciudad conocida internacionalmente. Sin embargo, su mensaje es válido para otros lugares más alejados del borde. Por otro lado Nortec elabora una propuesta fundamentalmente nueva y orientada hacia el futuro sin olvidar las tradiciones locales y la cultura popular vigentes. Finalmente, el movimiento no discrimina o relega las realidades negativas de la zona, sino que las incorpora a su filosofía tratándolas en clave de humor y les da una representación relevante gráficamente.

A pesar de lo dicho, y aunque parezca paradójico, la pareja Tijuana-San Diego, junto a Ciudad Juárez-El Paso, han reproducido con el paso del tiempo una asimetría en el borde similar a la existente entre la capital y la periferia mexicana. A pesar de la multitud de "ciudades gemelas" del borde, son estas dos parejas las más conocidas, las más pobladas y más ricas, y por ello han devenido en la imagen por excelencia del territorio fronterizo, monopolizando en

muchas ocasiones su representación. Con todo, no podemos negar que en Tijuana las citadas ideas de movilidad, inestabilidad y fluidez toman una forma real: con una población de un millón y medio de habitantes, la ciudad tiene otro millón de personas en continuo tránsito cruzando el borde en ambas direcciones. Tijuana es entendida principalmente como ciudad fronteriza, “border city,” y su constante redefinición se articula en torno a sus características de espacio liminal y a su situación de periferia. De esta manera y como lugar simbólico, es propicio tanto para la lucha como para la negociación.

El llamado “Circuito Tijuana” (San Diego-Tijuana-Ensenada) es la ruta trazada por el público inicial de Nortec, principalmente mexicanos y México-americanos. En los inicios del movimiento, hacia 1998, los productores y DJs locales establecieron esta ruta de clubs en los que mostraban su música regularmente siguiendo las respuestas positivas de las diferentes audiencias. Pronto, el circuito devino en espacio representativo de las particulares circunstancias del borde tijuanaense en concreto y de la frontera en general. Una vez ganada la lealtad de las audiencias del circuito, los integrantes de Nortec siguieron ampliando el territorio de sus actuaciones hacia el norte americano y el sur mexicano.

Tijuana se estableció como centro de operaciones y referente fundamental del movimiento. Sus tradiciones musicales y mitologías fronterizas fueron utilizadas como emblema y representación frente a los públicos iniciales. Sin embargo, la referencia a México como país también ha sido una constante en Nortec, ya que su contacto constante con los sonidos y públicos de la *electrónica* americana fuerzan a una diferenciación explícita de orígenes e intencio-

nes. Al mismo tiempo, esta clara mexicanidad es intencionalmente diferente a la de la capital, reforzando los estereotipos y características tijuanaenses tanto estética como musicalmente. Si en la parte estética encontramos los diseños que incorporan los estereotipos de la pistola, la marihuana y el sombrero, en la parte musical, serán los samples de los metales, percusiones de la banda sinaloense y los acordeones del conjunto norteño. Todo ello los hace claramente mexicanos respecto al público americano y claramente norteños frente al mexicano.

Esta tendencia a la diferenciación es común a otras representaciones culturales del borde, y puede ser interpretada como una manifestación de la persistencia de lo nacional en un presente post-nacional (Fox 11), y como parte del proceso de afirmación de una identidad común pero distintiva.

Esta identidad cristalizada en Nortec toma forma en el momento en que las principales tendencias musicales internacionales eran ya populares en Tijuana gracias a su excelente comunicación con los Estados Unidos. Es en este momento cuando los tijuanaenses vuelven la vista de nuevo a sus tradiciones musicales. Esta vuelta y revitalización de la tradición incluyó tratamientos humorísticos de los estereotipos negativos (marihuana, pistolas...) y una dignificación de los tradicionales conjuntos sinaloenses y norteños, antes catalogados como “antiguos” pero que por entonces ya comenzaban a formar parte de nuevo del paisaje sonoro de la ciudad. Si durante los años 80 el rock y luego el punk habían dominado la escena musical de Tijuana, en los 90 estos conjuntos tradicionales volvieron a ocupar los locales destinados a escuchar música en vivo, mientras que también se popularizaban en las ciudades americanas de California alimentadas por una crecien-

te población méxico-americana. La vuelta de estos sonidos, y de la mexicanidad que implicaban, se dio en un momento en el que el reciclaje musical abanderado por la música electrónica se había fragmentado en innumerables tendencias que fusionaban sonidos globales con otros locales de carácter más étnico y representativo.

La escena rock no había triunfado totalmente en Tijuana a pesar de ser muy numerosa y variada. La mayoría de los grupos no pudieron traspasar las fronteras locales y vieron como el apogeo de los años 80 se desintegraba poco a poco en la ciudad con la eliminación progresiva de los locales en los que actuar (Saavedra 140-46). El rock tijuanaense se reconvirtió en rock post-industrial, uniendo la herencia punk de la ciudad con la influencia minimalista e industrial de grupos como Kraftwerk, e incorporando cada vez más sonidos electrónicos (Mendoza 137). De esta mezcla surgió Nortec, cuya novedad sonora fue incorporar la tradición musical local sampleada en los cortes más modernos y bailables.

Desencanto post-industrial

La incorporación de los sonidos mencionados no sucedió por casualidad. Su creciente popularidad en las zonas de frontera había sido alimentada por un rechazo cada vez mayor en la parte mexicana de los emigrantes “americanizados” y en la parte americana de los “méxico-americanos.” Las nuevas identidades que tomaban forma con el cada vez más frecuente e intenso intercambio de frontera estaban en crisis, y con la expresión de esta crisis se inició su reconocimiento como identidades diferenciales. Esta crisis, además, coincidía con otra más generalizada, la de la época post-industrial que, habiendo hecho confluír tradición y

modernidad en las ciudades mexicanas de manera dramática, había dejado a gran parte de la juventud en busca de una identidad representativa.

Hablamos de época post-industrial sabiendo que ésta se superpone siempre a otras épocas que no han dejado de existir, que continúan, quizá en perpetua transformación, pese a los cambios y advenimientos post-industriales. El término “era post-industrial” se refiere a un periodo de tiempo no definido exactamente y ligado a determinados entornos urbanos: aquellos que han sufrido una recesión debido a los cambios globales que afectan la economía, la información y su distribución, las estructuras sociales y laborales y, por tanto, las formas culturales de expresión. Podemos asociar este tiempo post-industrial al advenimiento de la era electrónica e informática, a la des-industrialización de ciertos núcleos urbanos y al creciente desempleo o empleo precario en la juventud. Pero en cada lugar, estas condiciones se dan en momentos diferentes e interactúan con circunstancias particulares. La situación del México de los años 90 es compleja y, como todas, particular.

En estos años algunos grupos mexicanos dedicados al rock (post)industrial con tintes electrónicos expresaban su desencanto y falta de esperanza en las letras de sus canciones y en los textos de los cuadernillos que acompañaban sus CDs. Deus ex Machina, por ejemplo, remarcaba claramente el carácter lamentablemente desesperanzador y alienante que el futuro ofrecía, en el texto bilingüe que acompaña su disco de 1992:

DEUS ex MACHINA. El espíritu de una época que aún no llega pero a la cual nos dirigimos vertiginosamente. Una visión oscura del porvenir,

una imagen trágica y agresiva. Deus ex Machina es cyberpunk porque se asoma al futuro para encontrar un ambiente insensible y abismalmente maquinado, genéticamente perturbado, donde la realidad se convierte en fantasía mediante un proceso digital, permitiendo al individuo perderse en horizontes virtuales. (Deus ex Machina 2)

Haciendo gala del nihilismo más feroz y escatológico, el grupo despliega lo que podríamos denominar *estética NO FUTURE*, tanto en las letras de sus canciones, con músicas manipuladas electrónicamente para producir un efecto de oscuridad y devastación, como en los textos e imágenes de su disco, donde la portada nos presenta una foto de una vieja india mexicana en proceso de convertirse en robot (Fig. 1).

En su primera canción, “Crisis de identidad # 1749,” las letras, apenas audibles por los filtros de sonido impuestos, enumeran caóticamente una sarta de expresiones de devastación sin solución de continuidad:

Negra conciencia falsa cordura enferma
normalidad convertida en genocidio
causa del efecto de la causa
violencia no basta deseas tu destrucción
necesidad emocional consumo irracional
escape de la realidad
juegos de crimen y corrupción
violencia no basta deseas la destrucción
adicción a la sumisión
ansiedad en la máquina social
te conformas con la marcha o te aplastan
al pasar]

(Deus ex Machina)

Según Carlos Gaviria, la expresión *no futuro*

representa la ideología de una sociedad que ya no hace los objetos para

que duren toda la vida, sino para que duren el tiempo que necesita la lógica industrial, que es la lógica de la publicidad. (cit. en Martín-Barbero 130-31)

Es precisamente la lógica industrial la que trajo el desencanto al fracasar en su proyecto de modernidad, no sólo en México sino en todo el mundo. Y este desencanto se concretó estéticamente en la época post-industrial en el constante reciclaje de los desechos urbanos y su reapropiación por medio de la tecnología.

Para Echevarren, la propuesta *no futuro*, herencia de los punks, sería la postura no sólo ideológica, sino estética del abandono de la esperanza:

la actitud y la conducta [...] indican que se acabó el pelear por el futuro, por cambiar el mundo y justificar la protesta. (116)

La materialización estética de este pensamiento, se concretó en el reciclaje, la reapropiación, lo que también se llamó “DiY” (Do it Yourself), y que fue literal-



Fig. 1. Portada del CD *Deus ex Machina*. Deus ex Machina. Opción Sónica 1992.

mente interpretado por los componentes de Nortec. Según Polhemus, la filosofía del “hazlo tú mismo” fue la aportación más interesante de la cultura punk, su respuesta ante la falta de esperanza:

The Punk generation grew up in the shadow of the Hippy's ever optimistic, utopian dream. When the sun set on this vision the only thing left was to set off with a cynical shrug in the opposite direction. [...] In the process Punk changed the world—arguably more so than any other single styletribe before or since. [...] In part, [their] originality stemmed from Punk's insistence that (as with music) style should be based on a DiY approach which generated endless, bizarre variety. (91-93)

Tomemos como ejemplo otra banda mexicana, en este caso tijuanaense, de música electrónica ya desaparecida, Artefakto, que en 1997 lanzó su último disco titulado *Interruptor*. Los textos de sus canciones aparecen indistintamente en inglés y en español, y en una de ellas, titulada “Sumisión” se hace especialmente patente la falta de esperanza, el sentimiento de que no hay un lugar propio en un mundo controlado por otros. La letra de la canción reza:

Tras el día y tras la noche
ya no distingo por pagar
en unos días o en unos años
o hasta cuando sea normal.
Mira esas caras, no te dicen nada al voltear,
ignorancia absoluta es quien te da el poder,
es quien te deja hoy obrar, es quien te deja
manipular,]
es absurdo y ridículo,
imperdonable e inexplicable.
Cuánto tiempo más vamos a esperar,
¿Cuánto quieres más y cuánto nos queda?
Y soñamos con cambiar,

a nuestro dolor controlar.
¿Cómo podremos seguir más?
Déjanos sentir vivos otra vez,
miéntenos aunque sea una vez más.
(Artefakto)

Una vez más, la manipulación electrónica de los sonidos—sampleo, *cut & paste* y filtrado preferentemente—está al servicio de una estética apocalíptica, desesperanzada, que evoca pérdidas, destrucciones y la falta de un lugar en el mundo. Es el vacío que ha dejado lo que Martín Barbero llamaba “la promesa incumplida de la modernidad” (177), es decir, el desencanto de la era post-industrial de los años 90 o, como reza el título del último disco de los tijuanaenses Ford Procco, *Vértigo de lodo y miel*.

Otros grupos musicales que cultivaban el rock (post)industrial de Artefakto o Deus ex Machina, no eligieron cambiar desde el rock a la *electrónica*, sino que continuaron integrando ambos en propuestas cada vez más complejas, aunque la *electrónica* es claramente predominante, especialmente en su vertiente industrial y *noise*. El principal grupo de esta tendencia es Ford Procco. En unas declaraciones de presentación en su página web, son definidos de la siguiente manera:

FORD PROCCO es el resultado de unas influencias tan interesantes como caóticas: la música electrónica (experimental, noise, dance, industrial, ambiental y minimal), los movimientos de ex-vanguardia (futurismo, dada, surrealista, pop), el cine y literatura de sci-fi, entre otras. Su propuesta desafía la fácil etiqueta, tomándose por momentos iconoclasta e irreverente a los patrones conocidos. Lo suyo va del techno aerogrooveambiental al electronoise experimental.

Grupos como Deus ex Machina, desaparecieron tras agotar sus mensajes de desesperanza, y otros, como Artefakto, se desintegraron formando otros grupos ya plenamente dedicados a la *electrónica*, concretamente Fossible (con dos de sus componentes, Pepe Mogt y Jorge Ruíz) y Panóptica (con Roberto A. Mendoza). Además de convertirse de facto a la *electrónica*, estos grupos, junto con el veterano DJ y productor Bostich, fueron el núcleo generador de Nortec.

Hibridaciones tradicionales y postmodernas

Muchos de los casos de culturas juveniles basadas en agrupaciones alternativas y ocupación de los territorios de determinados barrios o partes de la ciudad tienen características comunes. Por ejemplo, en todos ellos la música juega un papel fundamental. Desde la cultura *hip hop* surgida en el Bronx en New York, con su música rap, hasta en el movimiento del *mangue bit* en Recife (Pernambuco, Brasil), con su homónimo musical liderado por el difunto Chico Science. Todas estas músicas tienen como rasgo común que son producidas utilizando las últimas tecnologías disponibles. La tecnología es el medio que permite ahora redimir un futuro incierto, porque las nuevas generaciones tienen accesos y habilidades tecnológicas incomparablemente mayores de las que se tenían hace sólo un par de décadas. *Sampling, cut & paste, bricolage*; tecnologías de reciclado, transformación acústica, filtrado sonoro; tecnologías analógicas y digitales que coexisten en la elaboración de músicas y que transmiten, por su mera utilización en el proceso de producción, un nuevo mensaje de reencan-

tamiento y de poder, de resistencia y de individualidad.

La herencia del “DiY” punk se transforma con las recientes tecnologías en un reciclado orientado al futuro. Nuevas posibilidades gráficas se combinarán con los sonidos para crear una imagen diferencial, una nueva identidad que recoge, transforma e innova partiendo de la tradición. La electrónica mexicana de finales de los 90 tiene como principal característica diferencial con respecto a la de los primeros años de la década (aquella representada por Artefakto y Deus ex Machina), que transmite un nuevo mensaje positivo, está preñada de esperanzas y alternativas. El límite y la diferencia ya no sólo aparecen como separadores, sino también como espacios integradores, constructores de un nuevo territorio híbrido. Apuntando el cambio de actitud y orientándose claramente hacia el futuro, el texto de presentación en español e inglés del CD *Bostich + Fossible*, es suficientemente iluminador en este sentido:

Nortec filtra la esencia de la frontera local, con una amalgama transcultural de folklore norteco, y catalítica electrónica global, creando nuevos y extrañamente familiares sonidos y danzas. Un sistema evolutivo de binomios, o la propia identidad, anuncian el punto de partida de *una transición entre la protesta y la propuesta*, espíritus de cambio que, paralelamente con las artes plásticas, arquitectónicas o gráficas traman una narrativa de nuevos procesos, conductas y formas de una generación explorando en contenido como omnisciente aleph, que estés donde estés, *apunta hacia adelante*, al *Nortec*. (Bostich y Fossible, énfasis añadido)



Fig. 2. Imagen creada por Angeles Moreno para representar Nortec.

Otro texto que presenta el movimiento en el contexto de música latina independiente refuerza el carácter de reciclaje, tan presente en Tijuana, y la innovación tecnológica como agente de fusión y de re-creación de lo urbano superando las anteriores visiones maquinísticas y apocalípticas. El movimiento es definido como

[...] un estilo de música electrónica que se está desarrollando en México, la mayoría proyectos del norte (Tijuana y Ensenada), y algunos del DF. [...] Básicamente es una recicladora sonora, extrae los sonidos urbanos de la ciudad para utilizar lo que sirve y desechar (*delete*) lo que no. Es un género que puede incorporarse a otros ya establecidos [...] pero tiene un sonido propio, una electrónica abstracta que utiliza sonidos acústicos y grooves de México manipulados electrónicamente. (Entrevista a Pepe Mogt, del grupo Fussible)

También aparecen en las presentaciones oficiales del movimiento las influencias de otras músicas mexicanas tradicionales y populares, reforzando la mexicanidad dentro de la *electrónica* global, y el carácter multimediático del movimiento como intencionalmente representativo de la realidad tijuanaense. Si por separado todos los elementos que constituyen la identidad de Nortec también forman parte de otras realidades mexicanas, sólo su particular mezcla y transformación es representativa del borde y de Tijuana. Por ejemplo, el texto oficial de presentación del movimiento en INTERNET explica las raíces del movimiento enfatizando la inspiración que la ciudad produce no sólo a nivel musical, sino a todos los niveles dada su característica personalidad:

It started as musical experiment based on loops and samples from *norteña music* (or popular music

from northern Mexico: *tambora*, *corridos*, *banda sinaloense*, etc.) being processed through analog and digital devices, and later became an interdisciplinary movement when graphic designers, fashion designers, video artists, writers and even an architect joined in the idea. If you have been to Tijuana's Revolución Ave. you have already experienced Nortec at first hand. (Nortec Collective)

Junto con el protagonismo de los sonidos, toda una imagería gráfica configuró el movimiento como un innovador fenómeno multimediático, punto de encuentro y referencia para todas las manifestaciones y expresiones artísticas de la frontera occidental México-americana. En julio del 2000 se realizó el Festival *Nortec 2000* en Tijuana. En él, además de ofrecer demostraciones en vivo de la música del movimiento, se realizaron exposiciones de artes gráficas, coloquios y conferencias sobre las vanguardias y la música electrónica, y talleres sobre la producción musical por computador. Entre los trabajos allí expuestos figuraban algunas de las imágenes que luego representaron internacionalmente a Nortec (Fig. 2).

Estas imágenes no sólo inspiran la estética de Nortec, sino que son también inspiradas por la puesta en escena que muchos de los integrantes del movimiento hacen, mezclando elementos de la vestimenta tradicional, como es el sombrero de vaquero, con los diseños de estética *house* y *techno*.

Los grupos y productores fundadores del movimiento son: Panóptica—Roberto Mendoza, antiguo componente de Artefakto y fundador de Noarte, organización relacionada con la música electrónica, Tijuana; Fussible—Pepe Mogt y Jorge Ruíz, antiguos componentes de Artefakto,

Tijuana; Bostich (Fig. 3)—Ramón Amezcúa, Tijuana; Terrestre—Fernando Corona, Ensenada; Plankton Man—Ignacio Chávez, Ensenada; Hiperboreal—Gabriel Beas, Ensenada; Clorofila—Fritz Torres y Jorge Verdín, Tijuana. También se incluye en Nortec al grupo Balboa, de México D.F., y a DJs como DJ Tolo, fundador del sello Tlahuilla Records en Tijuana, sello donde algunos de los grupos editaron sus primeros temas. Además de los grupos mencionados, existe toda una red de DJs, diseñadores, artistas gráficos, arquitectos, y personalidades relacionadas con el arte de vanguardia en general, que colaboran en su consolidación y difusión.

Algunas de las imágenes que han servido como referentes gráficos para el movimiento están hechas en San Diego (como las creadas por Jorge Naranjo [Fig. 4]), otras han sido producidas en México (como las de Fritz Torres y Gerardo Yepiz, y otras han sido creadas por diseñadores de otros lugares de Latinoamérica (como es el caso del argentino Jorge Sánchez [Fig. 5]). Todas ellas tienen en común, sin embargo, algunos rasgos: la mezcla de los elementos tradicionales con diseños de vanguardia, la recurrencia del sombrero vaquero y, ocasionalmente, la guitarra y la pistola, los extremos positivo y negativo de la representación de frontera.



Fig. 3. Bostich, con sombrero norteño, en New York; 15 de agosto de 2000.

La imaginaria sonora también da cuenta de las influencias sonoras que los productores han escogido como referentes tradicionales a mestizar: la música de banda sinaloense y los grupos norteños fundamentalmente. La banda sinaloense es una banda de viento que se desarrolló de manera particular en Sinaloa y de allí se extendió por otros lugares de México, siempre conservando un toque sonoro distintivo:

Although the big-band jazz and mambo era had left [after the fifties] their imprints on *banda sinaloense*, *banda* music kept a distinct character which is usually referred to as *sabor sinaloense* (Sinaloan flavor). This character results from the contrast of clarinet and brass timbres, the juxtaposition of tutti-soli (that is, an alternation between the whole *banda* and the individual instrument groups), and the improvisation of counter-melodies on one of the front-line instruments, a technique that is nowadays often used while accompanying vocalists. There is a strong emphasis on volume and pulse. (Simonett, *Strike up the tambora...*, 86)

Además de la banda sinaloense, también los grupos norteños, pequeños conjuntos formados en torno a un acordeón, que se popularizaron en el norte de México, fueron influencias decisivas para el fenómeno Nortec. En declaraciones de Ramón Amezcúa (Bostich), estas eran las músicas que más se escuchan en la región (Entrevista personal), y por eso fueron las músicas fundacionales de Nortec. Con ello, los estados de Baja California y Sinaloa se acercan aunque no tengan frontera común. Esta proximidad es musical (en ambos la tradición de la banda ha subsistido hibridándose

con nuevos fenómenos) y laboral (en ambos están presentes las maquiladoras que han ensanchado los espacios de frontera llevándola hacia el interior).

Las innovadoras características de Nortec incluyen tanto su integración en circuitos comerciales amplios sin renunciar a representarse de una manera explícita como tijuanaenses, mexicanos de frontera, como el haber hecho de los desechos de la ciudad una propuesta arquitectónica estéticamente representable y éticamente digna.

La relación del movimiento con la arquitectura surgió del hecho de que gran parte de la población móvil de Tijuana vive en construcciones temporales hechas a mano. Estas chabolas están construidas tanto con los restos materiales que genera la ciudad, como con los que llegan a la fron-



Fig. 4. Imagen creada por Jorge Naranjo (San Diego) para representar Nortec.



Fig. 5. Imagen creada por Jorge Sánchez (Argentina) para representar Nortec.

tera desde San Diego, especialmente las puertas de garaje desechadas en las renovaciones. Las viviendas, inicialmente provisionales, son a menudo utilizadas durante varios años, y con el tiempo su presencia ha dejado una marca distintiva en muchas de las áreas periféricas de la ciudad. Es por ello que el arquitecto Raúl Cárdenas comenzó un proyecto en colaboración con el centro cultural de Tijuana, con el objetivo de dignificar estas viviendas y recuperarlas como construcciones características de la ciudad. Su construcción simboliza la mencionada filosofía del *"Do it Yourself"* y la práctica del reciclaje, ambas presentes y características de Nortec. Fotografías transformadas digitalmente de estas construcciones pasaron a formar parte de los diseños gráficos de Nortec y fueron representadas en la portada del CD editado en el 2000 por Bostich y Fussible, reforzando las raíces locales del movimiento (Fig. 6).

Reencantamientos electrónicos

Los medios de comunicación no son un puro fenómeno comercial, no son un puro fenómeno de manipulación

ideológica, son un fenómeno cultural a través del cual la gente, mucha gente, cada vez más gente, vive la constitución del sentido de su vida. (Martín-Barbero 183)

Es imposible comprender lo que significa el vértigo de la velocidad para un joven de hoy, o el éxtasis de la droga, si ni lo relacionamos con el desencanto profundo en el que en este tiempo estamos habitando este planeta. (Martín-Barbero 178)

Martín-Barbero nos comenta cómo la modernidad nos ha desencantado del mundo al racionalizarlo, al dejarlo sin magia y sin misterio (177), y cómo la recuperación de ese misterio viene, en muchos casos por vía tecnológica (186). Las nuevas tecnologías y los medios de comunicación han difuminado los límites entre lo sagrado y lo profano, lo posible y lo improbable, lo real y lo virtual, y esta nueva mezcla de mundos es uno de los factores que más han contribuido a la fascinación tecnológica en los finales del siglo XX.

La tecnología es el bálsamo del reencanto para grandes sectores de la juventud debido a las posibilidades de manipulación y transformación de la realidad que ofrece. En Nortec la tecnología posibilita la incorporación de las herencias culturales de frontera y las hace asequibles a públicos más amplios. En música su utilización es clara, pero no sólo en el sentido de la producción de tracks utilizando nuevos aparatos electrónicos, sino en el sampleado de sonidos urbanos, en las posibilidades de filtrado sonoro, en las transformaciones de frecuencias y amplitudes. En definitiva, en todo el universo sonoro que se abre con un ordenador mínimamente equipado y conectado al ciberespacio desde una habitación particular.

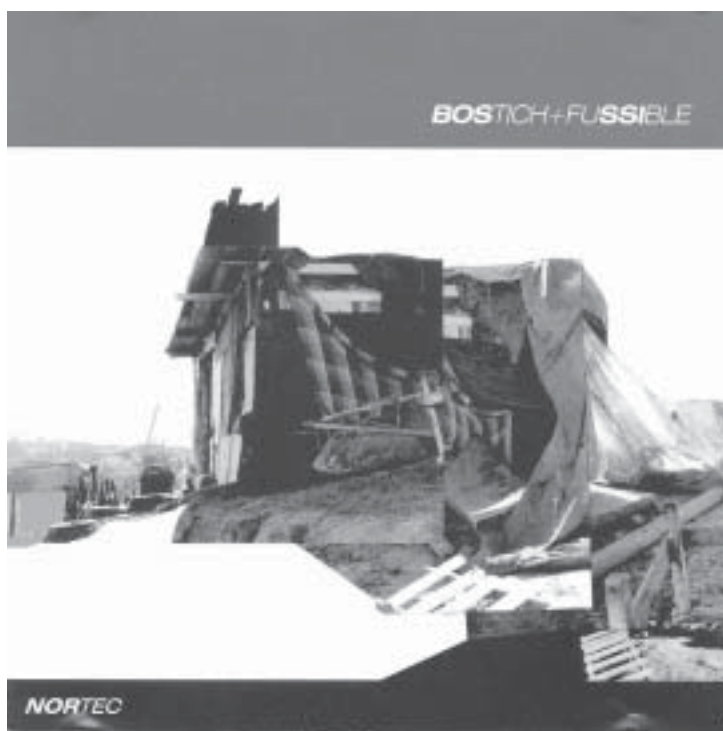


Fig. 6. Portada del CD *Bostich + Fussible. Nortec Remixes*. Bostich y Fussible. Mil Records, 2000.

Todos estos procesos de encantamiento de la modernidad, desencanto post-industrial y reencantamiento tecnológico se han construido de diferentes maneras en la música, pero siempre en conexión con los contextos concretos desde los que se actuaba y con los que se interactuaba. El fenómeno no es nuevo: ya el nacimiento del *techno* en Detroit fue asociado por sus creadores a las nuevas posibilidades tecnológicas y explícitamente configurado como una apropiación de un espacio hostil para reencantarlo y poder apropiárselo e identificarse nuevamente con él. Según Derrick May, Kevin Saunderson y Juan Atkins, los padres del *techno*, este tipo de música no podría haber nacido en ninguna otra ciudad del mundo, aunque fueron necesarias muchas influencias venidas de otros lugares y culturas, para que cuajara como movi-

miento diferencial. También el movimiento *house* en Chicago y New York durante los años ochenta utilizó nuevas tecnologías para convertir la entonces decadente música disco en una propuesta fresca que pudiera atraer de nuevo a amplios sectores juveniles a las pistas de baile. En todos estos movimientos la tecnología actuó al servicio de un hedonismo que se concreta en el baile. Según Gill, este hedonismo es el que deviene trascendente para los sectores más juveniles:

Dance music as it is perceived now [...] is, I believe, the one form of music which, even in its most degraded form, is bound up in something that closely resembles Roland Barthes's notion of *jouissance*, that is, rapture, bliss or transcendence, [...] a music whose whole point is both to describe and to induce rapture. (Gill 134)

Pero también en todos estos movimientos musicales, las implicaciones socioculturales han sido enormes entre amplios sectores de la juventud. Mientras el *house* se convirtió en el estandarte de toda una manera de resistir el thatcherismo en Gran Bretaña, en otros lugares como New York o Ibiza fue el epítome de una cultura, fundamentalmente apolítica y hedonista, que aún se mantiene y sigue en constante transformación. El *techno* o el *hip hop* reunió de nuevo las van-

guardias gráficas, visuales y sonoras, en proyectos comunes, permeando primero la cultura norteamericana y luego difundándose internacionalmente.

La combinación del reencanto tecnológico con la *jouissance* asociada a la música dance es una combinación que funcionó de diferentes maneras en cada lugar, pero que se reveló ya desde finales de los 80 como una combinación efectiva. Sólo en Tijuana y en vinculación con el fenómeno de la *electrónica* han aparecido un sinnúmero de organizaciones que continúan revitalizando la vida cultural de la ciudad: colectivos como Tlahuilia, organizaciones como Noarte, Festivales como Technicolor o Nortec 2000, o sellos discográficos como Nimboestatic. Todo ello ha configurado un panorama cultural mucho más rico de lo que cabría esperar en una ciudad de paso.

Incluso con todas las peculiaridades que se pueden observar en el movimiento Nortec, hay ciertas características comunes a otros procesos de reencantamiento operados en la música a través de la tecnología. En ellos, la tecnología se utiliza para proporcionar nuevas opciones ante complejas coyunturas sociales, y a través de ella se operan procesos de reencantamiento que invocan a un tiempo presente, pasado, y futuro. Estos procesos se dan en los márgenes, fronteras o límites; surgen como afirmación y como respuesta ante situaciones de opresión, marginación o simple indiferencia. Normalmente incorporan en sus discursos las tecnologías de vanguardia pero conservan su ligazón con las tradiciones y apelan a ellas como marca identitaria. Gracias a ellos se desarrollan nuevas maneras de comunicación, o nuevas maneras de contar las cambiantes realidades. En general, se presentan como una alternativa estética y se justifican con un proyecto de futuro. En su

mayoría, tienen identidades poliédricas y mutantes, polisemáticas, complejas. Y finalmente, los procesos de reencantamiento que la música electrónica origina, son fenómenos fundamentalmente, aunque no exclusivamente, urbanos.¹

Hacia el futuro

Como en otros casos, la historia de Nortec aparece casi antes de que haya tiempo para hacer historia. Aunque los inicios se datan en 1998, ya se han realizado biografías, seguimientos de las carreras anteriores de grupos y DJs, y ya se comienzan a trazar las variantes del fenómeno y sus momentos importantes, fundamentalmente conciertos y grabaciones. En dos años escasos de música editada, comenzando en 1999, se presenta un panorama que parece ser altamente complejo para la escasa duración en el tiempo de todo el proceso. En la actualidad, y además de todas las compilaciones en las que aparecen artistas vinculados al movimiento, existen varios discos que representan específicamente a Nortec en el mercado:

- Nortec Collective. *The Spaced tj. dub EP*. Mil Records – Tlahuilia, 1999.
- Nortec Collective. *Nortec sampler vol. 1*. Mil Records, 1999.
- Fussible. *Fono*. Opción Sónica, 1999.
- Bostich. *Tijuana Bass Sampler*. Mil Records, 1999.
- Nortec Collective. *Nortec sampler vol. 2*. Mil Records, 2000.
- Bostich, Fussible. *Bostich + Fussible. Nortec Remixes*. Mil Records, 2000.
- Nortec Collective. *The Tijuana Sessions vol. 1*. Mil Records-Palm, 2001.

El sonido Nortec ha sido escuchado ya en muchos lugares de México y en Estados

Unidos, tanto en California como en Nueva York. Sus giras han llegado hasta Japón, y en Europa han actuado en Berlín (Love Parade, 2000), Londres (2001) y Barcelona (Festival Sónar, 2001). La difusión internacional por toda América Latina y Europa ya está en marcha en forma de colaboraciones con diversos DJs, productores y sellos discográficos, y en las numerosas actuaciones concertadas para el futuro. Nortec ya ha sobrepasado las fronteras mexicanas, pero del desarrollo de su inserción en el mercado internacional se verá si deviene en una nueva *mainstream* para los públicos mexicanos e internacionales o continúa siendo margen y periferia. Lo que sí se puede ya decir es que ha cumplido una misión importante con su corta historia: la de dar cierto sentido a un caos de coexistencias y ansiedades que no por inevitable había de adolecer de una estética significativa, diferencial y relevante para sus protagonistas y seguidores.

Notas

*Utilizo en este trabajo la expresión “borde” como traducción literal del inglés *border*. Esta expresión es cada vez más frecuente entre las poblaciones México-americanas siendo utilizada como sustituto del término “frontera.” *Electrónica* es el término internacional utilizado para describir genéricamente las diferentes músicas populares electrónicas. En este trabajo mantengo su original escritura en inglés, ya que es así como se utiliza en la mayoría de las ocasiones.

¹ Las características comentadas son desarrolladas en profundidad en un trabajo de la autora incluido en el volumen editado por D. Pacini, H. Fernández y E. Zolov, *Rockin' Las Americas: The Global Politics or Rock Music in Latin America* (Asensio 2002).

Obras citadas

- Appadurai, Arjun. “Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology.” En *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, ed. R. G. Fox. Santa Fe: School of American Research Press, 1991. 191-210.
- Asensio, Susana. “Border Music, Cutting Edge: From Rock to Electronica in the Tijuana Circuit.” En *Rockin' Las Americas: The Global Politics or Rock Music in Latin America*, eds. Debora Pacini, Héctor Fernández y Eric Zolov. Forthcoming, 2002.
- Bostich y Fussible. Cuadernillo del CD *Bostich + Fussible. Nortec Remixes*. Mil Records 2000.
- Deus ex Machina. Cuadernillo del CD *Deus ex Machina*. Opción Sónica, 1992.
- Echevarren, Roberto. *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Montevideo: Ediciones Brecha, 1997.
- Ford Procco. Presentación del grupo extraída de <<http://www.ford-procco.com.mx>>.
- Fox, Claire F. *The Fence and the River: Culture and Politics at the U.S.-Mexico Border*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1999.
- Gill, John. *Queer Noises: Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century Music*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1995.
- Herzog, Lawrence A. *Where North Meets South: Cities, Space and Politics on the U.S.-Mexico Border*. Austin: CMAS-U of Texas Press, 1990.
- Kearney, Milo y Anthony Knopp. *Border Cuates: A History of the US-Mexican Twin Cities*. Austin: Eakin Press, 1995.
- Lorey, David E. *The US-Mexican Border in the Twentieth Century*. Wilmington, Delaware: SR Books, 1999.
- Martín Barbero, Jesús. *Pre-textos. Conversaciones sobre la comunicación y sus contextos*. Cali: Universidad del Valle, 1995.
- Mendoza, Roberto A. “Electrónica en la frontera.” En *Oye cómo va. Recuento del rock tijuanaense*, eds. José Manuel Valenzuela y Gloria González. Tijuana: Centro Cultural Tijuana –Instituto Mexicano de la Juventud, 1999. 134-39.

- Nortec Collective. Texto de presentación del movimiento en <<http://www.nor-tec.org>>. 2001.
- Polhemus, Ted. *Street Styles. From sidewalk to catwalk*. London: Thames & Hudson, 1994.
- Saavedra, Rafa. "Terminal Norte. Los espacios para el rock tijuanaense." En *Oye cómo va. Recuento del rock tijuanaense*, eds. José Manuel Valenzuela y Gloria González. Tijuana: Centro Cultural Tijuana – Instituto Mexicano de la Juventud, 1999. 140-59.
- Saldívar, José David. *Border Matters. Remapping American Cultural Studies*. Berkeley-Los Angeles: California UP, 1997.
- Simonett, Helena. "Strike Up the Tambora: A Social History of Sinaloa Band Music." *Latin American Music Review* 20.1 (1999): 59-104.
- . "Narcocorridos: An Emerging Micro-music of Nuevo L.A." *Ethnomusicology* 45.2 (2001): 315-37.
- Verduzco Chávez, Basilio; Nora Bringas Rábago; Basilia Valenzuela Varela. *La ciudad compartida: desarrollo urbano, comercio y turismo en la región de Tijuana-San Diego*. Guadalajara, Jalisco/Tijuana, Baja California: Universidad de Guadalajara–El Colegio de la Frontera Norte, 1995.

Entrevistas citadas

- Mendoza, Roberto. Entrevista en <<http://www.noarte.org/artefakto/news.htm>>. Marzo 1999.
- Pepe Mogt. Entrevista por Winton Borrero en <<http://www.mundorocklatino.com>>. Junio 2000.
- Ramón Amézcuca. Entrevista personal. Diciembre 2000.

Discografía citada

- Artefakto. *Interruptor*. Opción Sónica, 1997.
- Bostich, Fussible. *Bostich + Fussible. Nortec Remixes*. Mil Records, 2000.
- Bostich. *Tijuana Bass Sampler*. Mil Records, 1999.
- Deus ex Machina. *Deus ex Machina*. Opción Sónica, 1992.
- Ford Proco. *Vértigo de lodo y miel*. Nimboestatic, 2000.
- Fussible. *Fono*. Opción Sónica, 1999.
- Nortec Collective. *Nortec vol. 1*. Vinilo. Mil Records, 1999.
- Nortec Collective. *Nortec vol. 2*. Vinilo. Mil Records, 2000.
- Nortec Collective. *Nortec sampler*. Mil Records, 1999.
- Nortec Collective. *The Spaced tj. dub EP*. Vinilo. Mil Records-Tlahuilla, 1999.
- Nortec Collective. *The Tijuana Sessions vol. 1*. Mil Records-Palm, 2001.

