



**El Colegio  
de la Frontera  
Norte**

**LA FRONTERA SILENCIADA**  
Aproximación narrativa a tres colectivos artístico-literarios  
en Tijuana y San Diego

Tesis presentada por

**Aurelio Meza Valdez**

para obtener el grado de

**MAESTRO EN ESTUDIOS CULTURALES**

Tijuana, B. C., México  
2012

## CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director de Tesis:

\_\_\_\_\_

Dra. Ana Lilia Nieto Camacho

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

*Dedicado a Tania S. Garay, against all odds.*

Agradezco el apoyo económico recibido de CONACYT y El Colegio de la Frontera Norte para llevar a cabo esta maestría, así como para participar en el 1° Congreso Internacional de Estudios Culturales de la Universidad Autónoma Metropolitana y la 2012 LACIS Graduate Student Conference de la Universidad de Wisconsin, Madison.

Especialmente agradezco a mis co-directoras, Ana Lilia Nieto y Cristina Rivera Garza, que siempre me apoyaron y me dieron la libertad de creer en mis ideas. También a Arturo Zárate y Mario Martín-Flores, quienes formaron parte de mi sínodo, y a José Manuel Valenzuela, Sergio Brown, Franciszka Voeltz, Daniela Rentería, Juan Antonio del Monte y Juan Alberto Apodaca, por enriquecer mi perspectiva del campo cultural en la frontera o recomendarme lecturas imprescindibles para este estudio. Asimismo agradezco al personal de la biblioteca de El Colef, siempre dispuestos a ayudarnos.

En otro tenor, agradezco a la doctora Laura Velasco, coordinadora de la Maestría en Estudios Culturales, pues durante su administración apoyó y promovió todas nuestras iniciativas, así como a Irene Becerra, que es la mejor asistente que pudimos tener. Gracias a la Dirección de Servicios Escolares de El Colef y al Center for Latin American Studies de San Diego State University por el semestre de movilidad académica, así como a James Gerber, Elizabeth Colwill y Norma Iglesias, profesores de dicha institución con quienes tomé clases o me orientaron en mi trabajo de investigación.

Agradezco a mis padres y mis hermanas, quienes pese a la lejanía siempre me brindaron su apoyo. A mis *roomies* Mari, Alex y Gus por acompañarme en esta travesía. A los vecinos del *Coleftown*, Nacho, Heber, Celia, Chino, Jaz y Mar. También a mis compañeros de la MEC, en especial a Abril, Morgue, Marou, Clairgue, Geovanni y todos los que faltan, ya se la *you know*. Gracias igualmente a los Jaimes Salgado y Olivera, *cool trip* batos.

Por último, agradezco a los y las artistas en Tijuana y San Diego que han aportado un cambio al estatus y la función del arte dentro de la sociedad, sobre todo a mis entrevistados y entrevistadas, así como a los colectivos en que participan. Esta tesis va para ustedes.

# ÍNDICE

<b>A manera de prólogo</b> .....	1
<b>Introducción</b> .....	7
<b>I) Colectivos y campos artístico-literarios en Tijuana y San Diego</b>	
1) Introducción: la colectivización del quehacer artístico.....	14
2) Campos, colectivos y el arte en la frontera.....	14
1) ¿Identidad o acción colectiva? .....	16
2) Colectivos y campos artísticos.....	18
3) La frontera Tijuana-San Diego y los campos diferenciados.....	22
4) Colectivos en la frontera Tijuana-San Diego.....	24
3) Artistas, mediadores y colectivos.....	28
1) Los mediadores, el campo artístico y la frontera.....	29
2) El impulso colectivo.....	32
3) Clasificaciones de colectivos.....	35
4) Las inversiones personales y los lazos afectivos.....	38
4) Colectivos multidisciplinares en Tijuana y San Diego (2008-2012).....	40
1) Colectivo Intransigente.....	41
2) Agitprop Space.....	45
3) Cog-nate Collective.....	49
5) Conclusión.....	53
<b>II) Representaciones en/sobre Tijuana y San Diego</b>	
1) Introducción: la disputa por las representaciones.....	55
2) La frontera como síntesis.....	58
1) Tijuana e hibridez en el siglo XXI: ¿cuánto ha cambiado el panorama?.....	59
2) Metrópolis, región o población: ¿qué es lo transfronterizo?.....	66
3) El legado de inSITE y Tijuana: Tercera Nación.....	75
3) La frontera silenciada.....	82
1) El <i>jet lag</i> tijuanaense (o los otros Méxicos).....	83
2) <i>The bad neighbor</i> : la omisión de la frontera en San Diego.....	87
4) Tijuana, San Diego y el arte.....	91
1) El auge artístico de Tijuana en relación con México.....	92
2) La emergencia de la escena cultural de San Diego.....	96
5) Conclusión.....	97
<b>III) Aproximación narrativa a los colectivos</b>	
1) Introducción.....	99

2) Narraciones colectivas e interacciones dialógicas.....	100
1) Historias de fundación, integración y separación: Colectivo Intransigente.....	100
2) Narraciones dialógicas I: Lorraine Graham (Agitprop) y Mark Wallace.....	109
3) Narraciones dialógicas II: Cog-nate Collective.....	113
3) El rol de la frontera en el trabajo artístico de los colectivos.....	115
1) David White (Agitprop) y la frontera silenciada.....	116
2) Cog-nate Collective: la frontera violenta vs la frontera irracional.....	119
3) Colectivo Intransigente y la profesionalización del rechazo.....	124
4) Conclusión.....	129
<b>IV) Metodología</b>	
1) Introducción.....	131
2) Narraciones y colectivos.....	131
1) Narraciones e identidades colectivas.....	133
2) Análisis sociolingüístico a las narraciones.....	136
3) Heteroglosia y dialogismo.....	139
3) Herramientas metodológicas.....	144
1) Las <i>fantastic four</i> .....	144
2) Entrevistas escritas y presenciales.....	147
3) Entrevistas por parejas y grupos focales.....	148
4) Observación participante.....	150
4) Conclusión.....	151
<b>Conclusiones generales</b> .....	152
<b>Bibliografía</b> .....	159

## RESUMEN

### **La frontera silenciada: aproximación narrativa a tres colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego**

Este trabajo es un estudio de caso sobre tres colectivos en Tijuana, México y San Diego, EE. UU. (Colectivo Intransigente, Agitprop Art Space y Cog-nate Collective) basado en entrevistas, investigación documental y observación participante. Se discute la actual relevancia de los colectivos en los campos artístico-literarios de ambas ciudades y naciones, para luego analizar algunas representaciones sobre Tijuana, San Diego y la frontera (hibridismo, transfronterizo, etcétera) que los integrantes de los colectivos critican, desafían o bien crean otras nuevas. Por último, se realiza un análisis sociolingüístico a las narraciones en torno a la acción colectiva, tomadas de entrevistas y grupos focales. Este trabajo muestra que los colectivos facilitan a sus integrantes la socialización de sus obras en los campos artístico-literarios y su participación en la discusión sobre las representaciones de sus ciudades. Sin embargo, los intereses personales que los integrantes invierten en la acción colectiva condicionan de antemano su adscripción a comunidades artísticas específicas, así como el nivel de interacción con artistas del otro lado de la frontera, de tal modo que la importancia que le atribuyen a las relaciones fronterizas para su labor artística varía en grado e intensidad.

PALABRAS CLAVE: arte, colectivos, frontera, hibridismo, literatura, San Diego, Tijuana.

## ABSTRACT

### **The silent border: a narrative approach to three art-literature collectives in Tijuana and San Diego**

This is a case study of three collectives in Tijuana, Mexico and San Diego, CA, USA—Colectivo Intransigente, Agitprop Art Space and Cog-nate Collective, based upon a series of interviews, documental research and participant observation. It discusses the collectives' current relevancy in both cities' and nations' art-literature fields, in order to analyze some representations on Tijuana, San Diego and the border—hybridism, cross-border, and so on—which the collectives' members criticize or contest, or rather propose new ones. Finally, a sociolinguistic approach to narratives about collective action, taken from interviews and focus groups, is carried out. This research shows that collectives allow their members to distribute their works within the art-literature fields and promote their participation in the discussion of representations about their cities. However, personal interests that members invest on the collective action determine beforehand their ascription to specific art communities, as well as the level of interaction with artists from the other side of the border, in such a way that the importance given to cross-border relations for their careers varies in degree and intensity.

KEYWORDS: art, border, collectives, hybridism, literature, San Diego, Tijuana.

## A MANERA DE PRÓLOGO

En *La frontera silenciada* se estudian procesos sociales de acción colectiva dentro de los campos artístico y literario, tomando a Colectivo Intransigente, Cog-nate Collective y Agitprop Art Space como principales ejemplos y sujetos de análisis. Se busca comprobar que la integración a un colectivo se volvió en los últimos años una estrategia viable para comenzar establecer vínculos y redes sociales con otros artistas y escritores. La presente investigación se encuentra a medio camino de las dos aproximaciones posibles en este rubro: un análisis sobre las relaciones entre arte y sociedad, y otro expresamente sobre cuestiones estéticas, lo cual equivaldría vagamente a la distinción entre estudios socio-culturales y la crítica artística-literaria. Para ello, se ha buscado una unidad de análisis dentro de la que el proceso de organización social influye más visiblemente en la producción y la difusión artística: los colectivos. El objetivo es mostrar cómo han cambiado, en los últimos años, las dinámicas sociales que podrían estimular la interacción y colaboración entre artistas de ambos lados de la frontera.

La presente investigación existe en gran medida a partir de la lectura constante y la distancia crítica entabladas con la tesis de maestría de Claudia Sandoval, *Do-It-Yourself Art. Estudio de la producción artística y las redes sociales de cuatro grupos de artistas de Tijuana* (2004), que analiza a cuatro colectivos de la ciudad: Nortec, Yonke Art, Radio Global y Bulbo. Si bien sirvió como una excelente guía e introducción al arte que se estaba realizando en Tijuana durante la década anterior, la caracterización que hacía Sandoval de los artistas mexicanos resultaba muy parecida a la del “cruzador de fronteras” que Pablo Vila (2001) encuentra en aproximaciones teóricas de autores como Homi Bhabha, Gloria Anzaldúa y Néstor García Canclini. Conforme iba conociendo la escena cultural de Tijuana, principalmente a partir de espacios considerados como nuevos o recientes por los locales, como el Pasaje Rodríguez, los bares de la calle Sexta o el malecón de Playas de Tijuana, pensaba que ni todos los artistas cruzaban la frontera (así como muchos otros grupos y sectores sociales), ni hay una ausencia total de comunicación entre ambos lados. Así pues, se volvía necesaria una actualización sobre la escena artística en Tijuana, así como la inclusión de la escena en San Diego, para analizar las relaciones entre ambas.

La forma en que Sandoval esquivó en el título la palabra “colectivo” da cuenta de los escollos conceptuales en que se puede caer al usar dicho término. Luis Jaime Estrada, de la maestría en Estudios Políticos y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ha trabajado con uno de los colectivos aquí estudiados (Intransigente) desde una perspectiva sociopolítica, y se enfrenta al mismo problema. Él prefiere hablar de “asociaciones de activismo artístico” (Estrada, s.f.). Dado que Alberto Melucci ha mostrado que la acción colectiva tiene diversas facetas, las cuales podrían ser clasificadas *ad libitum*, en la presente investigación se emplea una aproximación doblemente heurística del término “colectivo”. Primero, porque nombramos colectivos a los grupos de artistas que incluyen dicha palabra en el nombre de su proyecto —Colectivo Intransigente, Cog·nate Collective— o que consideran el aspecto colaborativo con otros artistas más relevante que un proyecto o lugar determinado, como Agitprop que, aunque no se considera rigurosamente un colectivo, tampoco busca definirse como una galería de arte. Segundo, porque la investigación partió del primer colectivo con el que se tuvo contacto (Intransigente) y pasó a incorporar a los dos restantes durante etapas posteriores de la investigación (primero Agitprop y después Cog·nate). El punto de partida fue la escena artística de Tijuana, luego la de San Diego, y por último los vínculos, reales y potenciales, tendidos entre ambas.

Más que su auto-percepción como colectivo, lo que comparten Intransigente, Agitprop y Cog·nate es que etiquetan su trabajo en conjunto como “independiente”. Esto no implica un rechazo abierto a las instituciones culturales pero sí una distancia crítica, y sobre todo una inclinación hacia la autogestión. La encuesta del 3º Encuentro Nacional de Artistas Jóvenes Independientes (ENAJI), en 2008, arrojó información interesante sobre lo que los artistas del Estado de México entienden por “independiente”, que nos puede ayudar a entender el caso de Intransigente y Cog·nate: “Para la mitad de los artistas encuestados, el carácter independiente de su quehacer radica en [...] su autonomía ideológica y creativa [...]. Para una cuarta parte, en cambio, la independencia tiene que ver con el financiamiento de su quehacer. [...] Por último, la fracción restante no aclara si su labor artística es independiente y en qué consiste tal atributo” (Alvar, 2011). Aunque del lado estadounidense hay pocos estudios sobre el tema, el *modus operandi* de Agitprop muestra



que la independencia está en gran medida relacionada, como en México, con la autogestión económica y la autonomía creativa.

Esto lleva a discutir otro aspecto evidente a lo largo de la investigación: su punto de partida, o “*locus* de enunciación” (la expresión proviene de Walter Mignolo), ha sido siempre la ciudad de Tijuana, donde se realizó la mayor parte del trabajo de campo y se establecieron mayores contactos con sus artistas. Un semestre de intercambio en San Diego State University (SDSU), en el que participé como *commuter student* (iba y venía de Tijuana para tomar clases), no fue suficiente para entablar una relación más estrecha con los artistas de la ciudad. Así pues, queda pendiente un estudio más abarcativo de la escena cultural de San Diego, la repercusión que los colectivos tienen a nivel local y, en el contexto nacional de EE. UU., qué relación tiene con los dos grandes focos de producción artística y diversidad cultural: Los Ángeles y Nueva York.

Esta investigación constata una de las conclusiones de la paradoja de Schrödinger. Jhonnatan Curiel utiliza esta paradoja para afirmar: “Tijuana tan parecida a una partícula elemental en el centro del átomo, su presencia es tan solo la probabilidad de su ausencia. En este sentido, la identidad o cualquier otra esencialidad acerca de Tijuana depende del punto de vista del observador. Por esta misma probabilidad existe, y existimos” (Curiel, s.f.). Aquí vale la pena recordar el prólogo a *Aquí es Tijuana!*: “Si hay algo que la define es un proceso de resemantización infatigable. Dentro y fuera de la ciudad, Tijuana es señalada como híbrida, ilegal, feliz, americanizada, postmoderna, mero mito, nueva meca cultural, y todo ello es, a la vez, imaginario y real. En la secuencia de sus alteraciones radicales y sus diásporas ingredientes, Tijuana podría caracterizarse, precisamente, por esto: rápidamente se descodifica” (Montezemolo, Peralta y Yépez, 2006: 4). Lo cual nos lleva a advertir desde este momento la naturaleza estrictamente temporal de esta tesis: como le sucedió a *Do-It-Yourself Art*, dentro unos pocos años muchas consideraciones y afirmaciones de esta investigación podrán ser refutadas por nuevas propuestas artísticas que se desarrollen o documenten en la región. Esto se debe, por una parte, a la sorprendente rapidez con la que acontecen diversos procesos sociales en la ciudad de Tijuana, y a que la consolidación de una escena artística independiente en San Diego aún está por llegar. Sin embargo, la ausencia estructural de interacción, menos aún de colaboración entre artistas de ambos lados de la frontera, permanece vigente.

Como es claro, la formación previa del investigador también determina los resultados que obtendrá de sus indagaciones. Sandoval, tijuanaense de nacimiento, conocía muy de cerca la escena artística de la cual hablaba e incluso formaba parte de ella, al participar en la publicación del fanzine por y para mujeres *El sueño de Venus*, junto con Carla Pataky, Lorena Fuentes, Paola Rodríguez y Luz Aída Ruiz (Sandoval, 2004: 54). El interés que en su investigación se percibe por la posibilidad de que los artistas crucen la frontera, encuentra eco en las aspiraciones de Nortec por tocar en escenarios internacionales, la oficina de Galatea Audiovisual (productora de Bulbo) en EE. UU., y la doble nacionalidad de algunos de sus entrevistados. En mi caso, en cambio, procuré hacer un acercamiento inductivo, en el cual los artistas mismos plantearan las discusiones teóricas a seguir. Aún así, la interacción binacional o fronteriza no surgió como tema a partir del trabajo de campo realizado, sino con la consideración de determinados colectivos que podrían iluminar aspectos sobre la acción colectiva y la colaboración entre artistas que esta tesis no analiza. Hay algunos colectivos que merecen un tratamiento más profundo, como es el caso del Interdisciplinario La Línea, cuyas integrantes han tenido tal relevancia en la producción artística, literaria e incluso filosófica de México en los últimos años que su estudio podría constituir por sí mismo una tesis.

Al principio, los colectivos tomados en consideración eran Intransigente y La Línea, con lo cual la investigación se concentraría exclusivamente en la producción artística en Tijuana, de por sí un tema vastísimo. Después, al conocer la *reading series* de Agitprop, se optó por hacer una comparación-contraste entre las actividades literarias de este colectivo y las de Intransigente, para mostrar cuáles eran sus similitudes, diferencias y explicar qué causas propiciaban que no existiera una interacción entre ambos colectivos. Con la inclusión de Cog-nate adquirieron mayor sentido las discusiones en torno a lo híbrido y lo transfronterizo. La elección final de los colectivos a estudiar cambiaría radicalmente el rumbo de la investigación, pero lo que nos muestran es que, más que dos escenas separadas, o una escena transfronteriza, en Tijuana y San Diego tenemos una multiplicidad de escenas, vecindades, sectores sociales y culturas, en muchas ocasiones aisladas unas de otras. Pero algunos de los que logran atravesarlas están trabajando para establecer vínculos entre ellas. En ellos, más que en las instituciones, es que debemos poner los ojos para alcanzar relaciones más justas y equitativas de poder.

Dentro de su estudio, Sandoval optó por tomar como referente teórico a Howard Becker y sus “mundos artísticos”, pero en la discusión confunde distintos niveles de participación, como se discutirá sobre el concepto “redes sociales” (Sandoval, 2004: 143; ver § I.3.2). Ella elige el trabajo de un sociólogo estadounidense que se concentra en la colaboración entre artistas musicales, el cual complementó García Canclini con la aproximación de Pierre Bourdieu en *Culturas híbridas* (2001: 56-60). En el presente estudio, se optó por tomar la vía opuesta, la de Bourdieu, para ilustrar los procesos sociales que se desenvuelven alrededor del proceso artístico. Consideramos que conceptos como campo, *illusio*, *doxa*, principio de legitimidad, entre otros, nos ofrecen una buena perspectiva para analizar los fenómenos artísticos en las ciudades de frontera.

Es necesario acotar que la aproximación que se da aquí, si bien depende altamente de la sociología del arte, busca no caer en la fácil fórmula que reduce el arte a la dimensión social o clase en que se encuentra ubicado su productor, común en autores como Georg Lukács o Zygmunt Bauman y su “Arte líquido” (2007, 35-48). Sin embargo, tampoco se compromete con la postura “esencialista”, en la que el arte es un concepto aislado de los vaivenes de lo mundano y lo cotidiano; es precisamente en ese punto intermedio donde opera la teoría de Pierre Bourdieu. Alicia Gutiérrez nos recuerda que ambas posturas, la reduccionista y la esencialista, comparten el hecho de negar la importancia en la ecuación de uno de los dos aspectos (el opuesto a su propia postura), o bien “ignorar que las prácticas que se analizan se insertan en un universo social específico, un campo de producción específico, definido por sus relaciones objetivas” (Gutiérrez, 2010: 10).

Ciertamente, aunque aspectos más “simbólicos” de las obras son desarrollados en las últimas secciones del capítulo III, un análisis más especializado en los aspectos intrínsecos a las obras artísticas (sobre su forma y contenido) correspondería a una investigación distinta, más arraigada a los estudios sobre estética, provenientes de la crítica literaria y artística, la filosofía y la antropología. La aportación que ofrece esta tesis, desde una perspectiva principalmente sociocultural y sociolingüística, es la de ilustrar el “estado de salud” de las relaciones sociales entre artistas, menos por el afán de legitimarlos como tales que por el hecho de que así se asumen ellos mismos en el desarrollo de sus actividades creativas, muchas veces sin preocuparse por las clasificaciones académicas que se les asignan. Ofrece un panorama en el que el arte y los productores creativos tienen un

acercamiento más “comprometido” o “social” en el sentido que le confiere el poeta chileno Héctor Hernández Montecinos: “El arte se contenta con la obra de arte, con el fetiche; la creatividad, ni siquiera piensa en la materia, es un hacer y un hacerse” (Hernández Montecinos, 2012). Aquí se busca ilustrar cómo los artistas hacen y se hacen en un contexto donde las fronteras, en lugar de volverse porosas, van cerrándose más y más.

## INTRODUCCIÓN

Colectivo, va (del lat. *collectīvus*).

1. *Adj.* Pertenciente o relativo a una agrupación de individuos.
  2. *Adj.* Que tiene virtud de recoger o reunir.
  3. *Sust.* Grupo unido por lazos profesionales, laborales, etc.
- Diccionario de la Real Academia Española*

Esta tesis analiza los cambios que han acontecido en las escenas artísticas de Tijuana y San Diego en los últimos cinco años, a partir de la experiencia de tres colectivos artístico-literarios: Intransigente, Agitprop y Cog·nate. En el caso de Tijuana, durante los últimos tres lustros o más, la efervescencia cultural ha sido sobresaliente, sobre todo en los campos de la música y las artes visuales pero también, desde hace unos años a la fecha, en la literatura y las artes performáticas. Mientras tanto, en San Diego, si bien existen espacios para la difusión de las artes (los museos y galerías de Balboa Park, *Downtown* y La Jolla, las orquestas y academias de danza, etcétera), algunos artistas jóvenes encuentran más viable la participación colectiva independiente que la institucional para desarrollar proyectos innovadores, comprometidos con la comunidad artística y la localidad donde conviven. A través de ejemplos ofrecidos por varios integrantes de estos colectivos, se ofrece una perspectiva del campo artístico en la región, que ha sido poco documentada por estudios académicos anteriores, los cuales si bien reconocen las relaciones marcadamente asimétricas en la frontera que comparten Tijuana y San Diego, pierden de vista las relaciones regionales y nacionales en que se desenvuelven los artistas, al enfocarse en la posibilidad de las interacciones transfronterizas o binacionales.

El uso del término “artístico-literario” responde a la necesidad por describir actividades multidisciplinarias que atraviesan dos o más clasificaciones formales. En los tres casos elegidos podemos encontrar actividades relacionadas con las artes visuales (principalmente la pintura y el diseño gráfico), con la literatura (sobre todo la poesía) y con la gestión y organización de eventos culturales. Sus intereses van en más de una dirección, y ocasionalmente entran en conflicto con las clasificaciones o descripciones en que sus críticos los buscan encasillar. Sin embargo, tampoco se trata de artistas enteramente multidisciplinarios, que dominen a la perfección las reglas de varios campos distintos, si

bien existen casos excepcionales en que las habilidades literarias y plásticas se combinan en un mismo agente (como “Luressia” de Intransigente). Esta investigación pone especial énfasis en las actividades artísticas (principalmente visuales) y literarias; la unión de ambas palabras por un guion busca ilustrar el proceso de articulación de ambos campos dentro de la participación colectiva, a la vez que refleja las tensiones y disyunciones que produce. Los colectivos escogidos distan de ser enteramente multi- o interdisciplinarios, aunque en sus actividades encontramos gestos que apuntan hacia esa dirección.

Las definiciones que el *DRAE* arroja para la palabra “colectivo”, citadas en el epígrafe de esta introducción, describen en buena medida los rasgos generales de los colectivos estudiados. Sus actividades pueden considerarse colectivas, dado que se enmarcan en una matriz de acciones coordinadas o conjuntas, a la vez que tienen la virtud de agrupar a diversos agentes y participantes. Usada como sustantivo, esta palabra le permite a los artistas, sobre todo los tijuanaenses o transfronterizos, poner en marcha procesos de auto- y hetero-adscripción que los identifican como grupos con lazos, objetivos e intereses en común.

Han existido varios esfuerzos por crear proyectos colectivos duraderos en San Diego, aunque ninguno se ha mantenido a largo plazo hasta ahora. Resaltan la presencia de Factory School de Bill Marsh, la *reading series* de Anna Joy Springer, Caltranzit de Mark Oliver, así como proyectos de profesores y estudiantes de las maestrías en artes visuales y escritura creativa de la Universidad de California, San Diego (UCSD). Sin embargo, una presencia significativa de los colectivos en la escena artística de San Diego no vendría hasta finales de la década de 2000, cuando surgieran las tres propuestas artísticas colectivas más interesantes de la ciudad: Agitprop Art Space, The Periscope Project y Cog-nate Collective. En cambio, en Tijuana la efervescencia de los colectivos vino de la mano, por una parte, del éxito comercial que tuvo Nortec, junto al impulso internacional que dio a la ciudad en cuanto a las artes se refiere, y por otra de un *boom* análogo de colectivos en el D. F. que comenzó en épocas tan tempranas como 2003 con Motín Poeta, pero que tendría una “explosión demográfica” de 2005 a 2007. Adicionalmente a esto, colectivos en Tijuana/San Diego como La Línea, Acanto y Laurel y Caltranzit buscaban interactuar con artistas del otro lado de la frontera, con lo que los colectivos cubrían los aspectos local, nacional y binacional de la producción artística. Sin embargo, y pese a esfuerzos institucionales como

insITE, a lo largo de la década la interacción entre los artistas decayó en lugar de aumentar (Jaramillo, entrevista, 2012), y llegó a su punto más bajo en 2008, justo el año de mayor violencia en Tijuana. Junto al aumento de las restricciones administrativas para el cruce, traducidas en largas horas de fila y documentación restrictiva, la interacción binacional decreció casi hasta desaparecer, aunque agentes individuales, como John Pluecker o los de Cog-nate Collective, han seguido experimentando la vida transfronteriza, así como los cambios a su alrededor. Más que desafiar las representaciones de lo fronterizo, documentan los cambios que suceden en la frontera relacionados con esas representaciones.

Aunque hay pocos estudios sobre las escenas artísticas actuales en San Diego, diversos autores se han dedicado a revisar los vaivenes de las artes y las letras en Tijuana desde la perspectiva de los colectivos. En 2004, Claudia Sandoval analizó a Yonke Art, Bulbo, Radio Global y Nortec, mientras que en 2008 Alejandro Madrid hizo una aproximación etnomusicológica a Nortec, el estudio más completo que existe sobre este colectivo de música electrónica. Ese mismo año publica Norma Iglesias el primer volumen (y hasta ahora el único) de un extenso estudio sobre la emergencia de las artes visuales en Tijuana, especialmente significativo en el contexto de violencia que sufría la ciudad por ese entonces. Un año después, en 2009, Lucía Sanromán reseña el trabajo de Torolab, Interdisciplinario la Línea, CUBO Project y Todos Somos un Mundo Pequeño. La escena que describen estos estudios es la de una Tijuana llena de propuestas estéticas, que contaba con espacios tanto independientes como institucionales, si bien estos últimos no siempre han sido bien vistos y muchos artistas se quejan de la falta de preparación profesional de los integrantes del campo, pese a que algunas carreras de humanidades llevan más de veinte años impartándose en la Universidad Autónoma de Baja California (UABC). Los procesos que dieron origen a la proliferación tan notoria de las artes durante la década de 2000 pueden ser motivo de otras investigaciones; aquí el objetivo consistió en describir los diversos cambios que ha experimentado este escenario.

Otro rasgo que comparten muchos de estos estudios es el enfoque en los cruces y las relaciones transfronterizas. No es coincidencia que tanto el libro de Madrid como el ensayo de Sanromán estén escritos en inglés: con ese gesto reconocen implícitamente que escriben para el mundo académico angloparlante, mientras que la participación de los artistas tijuanenses a nivel nacional es pocas veces tomado en cuenta, o visto sólo a través de las

dicotomías centro/norte y metrópolis/periferia. Irónicamente, eventos que buscaban fomentar la interacción binacional, como *inSITE*, rara vez incluían a artistas de San Diego, y las excepciones por lo general eran mexicano-americanos. ¿Quiere decir esto que no hay arte en San Diego, o simplemente que las propuestas artísticas “endémicas” de la ciudad no están a la altura de las discusiones a nivel nacional e internacional?

El problema de muchas de estas interpretaciones es que sus premisas parten de cierta vena de los estudios fronterizos en la que se estipula que el espacio liminal de contacto entre dos culturas es una mezcla o síntesis que da lugar a un tercero conciliatorio, caracterizado como un “tercer espacio” (Bhabha), un “tercer país” (Anzaldúa) o un híbrido (García Canclini). Es lo que aquí se denomina “la visión sintética de la frontera”, en la que la frontera existe para ser cruzada, y los individuos se clasifican, como predecía Bauman, por su grado de movilidad. En esta investigación se buscó un enfoque distinto: en lugar de fijarse exclusivamente en las encrucijadas y los intercambios, el objetivo fue identificar y analizar los filtros y bloqueos a la interacción que plantea la existencia de la frontera como una institución, predominantemente nacional y segregacionista. También implicaba mirar las relaciones a nivel regional o nacional en que están inscritas ambas ciudades.

La vida en la frontera no es sinónimo de cruce, aunque ciertamente hay quienes se adaptan a las circunstancias y saben utilizarlas en su favor, como en el caso de los *commuters* que trabajan o estudian en San Diego y viven en Tijuana. En lugar de una región o metrópolis transfronteriza, las consideraciones teóricas de esta investigación y la evidencia encontrada en el campo sugieren que lo fronterizo es más bien un rasgo, compartido por un número de habitantes en ambos lados de la frontera, y que difícilmente podemos caracterizar por medidas cuantitativas como una “población transfronteriza”. Sin embargo, es indudable que el potencial de interacción está disponible por la adyacencia o copresencia geográfica en ambas ciudades, pese a que del lado de San Diego se suele silenciar la presencia de la frontera y Tijuana que, en este contexto, se presenta más como vecina incómoda que como ciudad gemela.

Este trabajo constituye un estudio de caso sobre tres colectivos en Tijuana y San Diego para discutir su actual relevancia en los campos artístico-literarios de ambas ciudades y naciones, para luego analizar algunas representaciones sobre la frontera (hibridismo, transfronterizo, etcétera) que los integrantes de los colectivos critican, cuestionan o bien



crean otras nuevas. Para lograr esto se desarrolla un análisis sociolingüístico a narraciones en torno a la acción colectiva, tomadas de entrevistas y grupos focales, complementado con investigación documental, observación participante y, en menor medida, su expresión o reflejo en las obras y actividades artísticas que realizan dentro de la matriz colectiva. Su objetivo es mostrar que los colectivos facilitan a sus integrantes la socialización de sus obras en los campos artístico-literarios y su participación en la discusión sobre las representaciones de sus ciudades. Sin embargo, los intereses personales que los integrantes invierten en la acción colectiva condicionan de antemano su adscripción a comunidades artísticas específicas, así como el grado de interacción con artistas del otro lado de la frontera, de tal modo que la importancia que le atribuyen a las relaciones fronterizas para su labor artística varía en grado e intensidad.

Las afirmaciones de Néstor García Canclini sobre Tijuana en *Culturas híbridas*, ejemplo clásico de la visión sintética de la frontera, han tenido repercusiones a largo plazo. Si bien dicha afirmación está emparentada con los trazos que diversas personalidades de diferentes espacios académicos y generacionales, en libros posteriores García Canclini se mostraría más desencantado y cauteloso con las implicaciones de la penetración de las políticas pro-globalización en todos los aspectos de la cultura, pese a lo cual caracterizaciones como “laboratorio de la postmodernidad” le confirieron a Tijuana una serie de atributos que no todos los tijuanaenses compartían, con lo que se reproducía el modelo de la “leyenda negra”: “Mamá, los de fuera quieren definirnos”, escribe Heriberto Yépez con sorna e ironía. El peligro que corre el fuereño al hablar sobre Tijuana (y de hecho sobre cualquier otra ciudad) ha consistido en la tentación de hablar de lo que uno piensa sobre la ciudad y no lo que realmente es. Esta postura equivaldría a reconocer que sólo quienes están dentro del fenómeno son capaces de estudiarse y definirse con claridad, puntualidad y eficacia. Sin embargo, por el contrario, la cosmovisión de quien estudia el fenómeno fronterizo desde fuera también es necesaria.

En este estudio se revisa la crítica a *Culturas híbridas* y a otra noción sintética de la frontera, la de la metrópolis transfronteriza propuesta por Lawrence Herzog, y cuya crítica consiste el objetivo del monumental estudio de Tito Alegría. Las repercusiones de las teorías sobre lo híbrido y lo transfronterizo se contrastarán con las discusiones, críticas y hasta polémicas, surgidas alrededor de dos eventos “binacionales”: inSITE y Tijuana:

Tercera Nación, este último particularmente a través de las consideraciones de Yépez; el objetivo de dicho recuento es hacer un balance sobre sus repercusiones en la ciudad. En oposición a la visión sintética de la frontera, encontramos recuentos, sobre todo de los nacidos aquí y los residentes por largo tiempo, que nos hablan del “olvido” en que incurren autores estadounidenses sobre los procesos de interacción transfronterizos, como Lawrence Herzog. Narrativas recogidas por Luis Ongay y Kelly Mayhew, así como consideraciones teóricas de Yépez, Alegría y Pablo Vila, nos permiten ver que no todo es cruce e integración en la frontera. En este contexto, la existencia de escenas diferenciadas en Tijuana y San Diego surge como una prueba más sobre las dificultades de hablar de una región binacional, unificada y sintetizada.

La diferencia entre este estudio y sus antecesores consiste en la información de primera fuente recopilada, es decir, las entrevistas a integrantes de los colectivos elegidos y a informantes privilegiados, generalmente otros artistas y escritores de las escenas de Tijuana y San Diego (como Sergio Brown y Yohanna Jaramillo). Al tratarse de un trabajo enteramente heurístico e inductivo, las preguntas fueron diseñadas para obtener la mayor cantidad de información sobre la organización colectiva y la colaboración con sus propias palabras, por lo que se propició una aproximación narrativa, donde los entrevistados cuentan sus historias desde la perspectiva más subjetiva posible. Es por ello que resulta significativo que varios integrantes de Intransigente y Agitprop no mencionen la frontera como un factor preponderante en su formación artística. Esto va en un sentido totalmente contrario al de los resultados encontrados por Sandoval en su trabajo de campo, donde muchos de sus entrevistados estudiaban o trabajaban en EE. UU., e incluso algunos contaban con la doble nacionalidad. Si bien el caso de Cog-nate se acerca más a esta caracterización, también se verá que no se comportan exactamente como los pinta la teoría sobre la hibridación. Aunque utilizan preceptos de García Canclini sobre sus estudios de consumo y globalización, los integrantes de Cog-nate están lejos de buscar la síntesis conciliatoria en sus representaciones. Lo que sí buscan es una nueva forma de representar(se) la frontera.

El grueso de las narraciones utilizadas para el análisis sociolingüístico fue obtenido de las entrevistas semiestructuradas realizadas a artistas y escritores residentes en Tijuana y San Diego. Las entrevistas poseían un mínimo de cuatro preguntas generales, que se

denominaron las *fantastic four* por la gran cantidad de información que arrojaban sobre la actividad artística en colectivo. Se realizaron entrevistas presenciales de manera individual, por parejas y en grupos focales. Asimismo, se emplearon algunas entrevistas por escrito, realizadas por correo electrónico o Facebook.

La paradoja de la frontera consiste en que los flujos sociales característicos de la región, que podemos denominar transfronterizos, son cada vez más inaccesibles, un asunto de afluencia económica, origen étnico y/o nacionalidad. Cruzar demanda una creciente inversión de tiempo y dinero. Sin embargo, pese a que el diagnóstico de esta tesis es que la frontera está cerrándose paulatinamente, también atestigua la proliferación de la diversidad de realidades urbanas y de sus posibles representaciones. Esta multiplicidad de panoramas es la carga histórica de la frontera y también su mayor potencial de crecimiento. No podemos olvidar que, desde México, el discurso de lo fronterizo siempre se encuentra en relación con Estados Unidos pero no a la inversa, y que en última instancia la asimetría existente es un producto de las políticas del país vecino. Y sin embargo, como Iglesias lo hiciera en *Emergencias*, esta investigación ha encontrado que en la producción artística de Tijuana está depositado el germen de la esperanza, en pos de la agencia de las representaciones sobre esta ciudad y la frontera con la que le tocó vivir.

# **CAPÍTULO I. COLECTIVOS Y CAMPOS ARTÍSTICO-LITERARIOS EN TIJUANA Y SAN DIEGO**

## **I.1 Introducción: la colectivización del quehacer artístico**

En los mundos del arte o las letras hay varias maneras de ser tomado en cuenta. Una es la estrategia del aprendiz que es guiado por un integrante del campo, quien lo inicia en los secretos de su gremio. Otra es la del hereje que se rebela ante las convenciones imperantes y clama por “sacrilegios rituales” que le permiten a algunos, por así decirlo, entrar al canon por la puerta trasera (ver Bourdieu, 2010: 161-162). Últimamente, en ciudades mexicanas como Tijuana, Cuernavaca y D. F., se ha recurrido a otro tipo de estrategia, los colectivos. Puede que haya devenido en moda, lo cual implica su banalización y la neutralización de su poder inicial, pero en los casos aquí identificados la colaboración y la acción colectiva han sido imprescindibles para la difusión de su producción artística. La cercanía fronteriza nos permite observar, del lado estadounidense, que en San Diego los colectivos también se han posicionado de una u otra forma como estrategia viable, pero a estas iniciativas no le ha seguido una interacción que podamos calificar de binacional o transfronteriza. En este capítulo se expondrán los conceptos teóricos utilizados para el análisis de colectivos y campos artísticos en el contexto de la frontera México-EE. UU.; asimismo, se realizará una contextualización a las escenas artísticas de San Diego y Tijuana durante los últimos diez años, acompañada de ejemplos particulares sobre los tres colectivos elegidos para el análisis narrativo: Colectivo Intransigente (Tijuana), Agitprop Art Space (San Diego) y Cog-nate Collective (Tijuana-San Diego).

## **I.2 Campos, colectivos y el arte en la frontera**

Para analizar las relaciones sociales puestas en marcha dentro de la producción artística, deben explicarse primero algunos conceptos utilizados con regularidad en este estudio, como son las nociones de campo e “identidad” o acción colectiva. Dado que, según Melucci, toda organización colectiva implica una situación de empatía, un fin común y una

estrategia para lograrlo, es importante que, luego de identificar el tipo de organización colectiva puesto en marcha en cada caso, se identifique y analice el contexto (o campo, en la terminología de Bourdieu) dentro del cual opera. En muchas ocasiones reaccionan a inercias anquilosantes de la escena en que conviven, y traen nuevas propuestas que no siempre son bienvenidas. Luego de repasar la definición teórica de dichos conceptos, se hará una breve contextualización del papel que los colectivos han tenido en la conformación de una escena artística sólida en Tijuana y de la proliferación o nacimiento de una situación similar en San Diego.

Es importante hacer notar que la aproximación teórica que a continuación se realiza está basada principalmente en las herramientas de la sociología de la cultura y el arte, pero no por ello refuta la existencia de toda la crítica que considera al arte un proceso intrínseco a sí mismo, no sólo posturas más “escencialistas” como la del arte por el arte, sino también la de críticos como el estadounidense Harold Bloom, autor de *The Western Canon* (1994) y *The Anxiety of Influence* (1973), quien considera que no hay lugar alguno para el consenso en el canon, el cual debe ser reducido y elitista porque, de otra manera, simplemente no sería canon alguno (Bloom, 1994). La postura que tomaron lo neo-traditionalistas, inspirados en T.S. Eliot y del que Bloom es un heredero, consistía en considerar que la obra debe ser analizada “desde adentro”, es decir, exclusivamente a partir de sus formas y contenidos sin necesidad de conocer el contexto, salvo quizás como una anécdota. Lo que une a las perspectivas escencialistas es el concepto (por otra parte indispensable para el arte y la literatura) de que el arte es intrínseco a sus propias leyes y dinámicas. Aunque se ha afirmado que dichas leyes no están del todo separadas de los procesos sociales, y que estas posturas invisibilizan buena parte de la producción artística (Bourdieu, 1995), en esta investigación también se pone atención a las obras mismas en un esfuerzo de explicar cómo ellas manifiestan (o no) las preocupaciones de sus creadores, así como los significados que generan, sobre todo en §§ III.3.2- III.3.3, donde se analiza el rol de la frontera en obras producidas por dos de los colectivos analizados.

### I.2.1 ¿Identidad o acción colectiva?

En su estudio *Challenging Codes. Collective Action in the Information Age*, producto de unos veinte años de investigación sobre movimientos colectivos de diversa índole, Alberto Melucci afirma que la identidad colectiva es “the process of ‘constructing’ an action system” (1996: 70). Aquí la palabra “identidad” no busca representar una esencia ontológica, lo cual en cierta forma justifica su empleo pese a la cercanía semántica que tiene con nociones de continuidad y delimitación. El proceso de auto- y hetero-reconocimiento, por otra parte, es fundamental para entender muchos de los procesos sociales en la conformación de los movimientos colectivos (ver Melucci, 1996: 71). A pesar de que reconoce que “the term ‘identity’ remains semantically inseparable from the idea of permanence and may, perhaps for this very reason, be ill suited for the processual analysis for which I am arguing”, a Melucci le parece que “no better linguistic solution seems available” (1996: 72), por lo que el concepto persiste en su teoría como una metáfora de los procesos sociales, puestos en marcha durante la participación colectiva estructurada o agregada. Con este sentido fue utilizado en esta investigación, aunque con frecuencia, frente a la noción de “identidad colectiva”, se prefirió la de “acción colectiva”, concepto por el que Melucci entiende lo siguiente: “collective phenomena are those sets of social events that comprise a number of individuals or groups exhibiting, at the same time and in the same place, behaviours with relatively similar morphological characteristics” (1996: 20). Podemos conceptualizar con ello a los colectivos como sistemas concretos de acciones, sostenidos por la colaboración o participación dentro de las actividades organizadas a nombre del grupo, ya sea como participantes activos (organizador, colaborador, artista invitado) o pasivos (espectador).

Esto motiva a discutir la tajante división entre integrantes y colaboradores que hace Sandoval a partir de sus evidencias en el trabajo de campo con Radio Global: “Todos están dispuestos a que nuevas personas participen como colaboradores en sus grupos, pero no así a incorporar a nuevos elementos. Ahí los grupos aplican restricciones explícitas e implícitas” (2004: 155). Si bien uno de los factores que contribuye a la consolidación de un colectivo es la continuidad de un número estable de integrantes, casos como el de Intransigente (en donde la pertenencia al colectivo está abierta a prácticamente todo el que

deseo participar o colaborar) llevan al extremo ese principio de que la identidad colectiva se desarrolla en el momento mismo de la acción misma y nos hacen cuestionar la exclusión de los colaboradores del proceso analítico. En la presente investigación se optó por hacer una distinción entre *integrantes permanentes*, que suelen ser los fundadores y participantes más activos del colectivo, e *integrantes temporales*, que en la clasificación de Sandoval equivaldrían a los colaboradores. Esta perspectiva nos permite analizar e incluir dentro del rango de la investigación a artistas y escritores que participan en la matriz colectiva con proyectos específicos o durante determinados lapsos de tiempo.

Melucci identifica cinco niveles de análisis de los movimientos colectivos: la *acción* en sí o el momento de ejercicio de la colectividad; la *formación* u organización de la acción colectiva; sus *componentes* o integrantes, las *formas* específicas que la colaboración tomó en la acción colectiva y el *campo* de acción de la misma (1996: 18). Para este autor, “The analytical field of collective action depends on the system of relationships within which such action takes place and towards which it is directed” (Melucci, 1996: 25), lo cual nos lleva a comprender que “Social movements can be distinguished according to the field of their action” (1996: 34). Es en este punto donde la teoría social de Melucci, que nos permite iluminar aspectos internos de la organización colectiva, se puede entrelazar con la de Pierre Bourdieu, pues da preponderancia al sistema externo de relaciones sociales, que también denomina “campo” (Bourdieu, 1990: 135).

Dado que se trata de una categoría analítica, el concepto de movimiento social “designates that form of collective action which (i) invokes solidarity, (ii) makes manifest a conflict, and (iii) entails a breach of the limits of compatibility of the system within which the action takes place” (Melucci, 1996: 28). Bajo esta luz, comprendemos que “A ‘social movement’ refers to just one specific form of collective action among many others that combine orientations and fields of different kinds” (Melucci, 1996: 30), y que “Every concrete form of collective action has a plurality of analytical meanings” (Melucci, 1996: 23). Por lo tanto, no solamente “Analysis should distinguish among different orientations of collective action” (Melucci, 1996: 23), sino que cada análisis requiere el empleo de diversas aproximaciones metodológicas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Para clasificar las formas de acción colectiva, Melucci propone un plano con un eje vertical de conflicto-consenso y uno horizontal de solidaridad-agregación, atravesados por una línea diagonal que representa la ruptura o mantenimiento de los límites del sistema en cuestión (1996: 26, fig. 1). Esto le hace distinguir,

## I.2.2 Colectivos y campos artísticos

Esta sección da cuenta de cómo los colectivos artístico-literarios agudizan o explicitan las dinámicas del campo artístico, sobre todo en los procesos de auto- y hetero-reconocimiento. De acuerdo con Pierre Bourdieu, los campos son producto de un desarrollo histórico: “El campo es como un juego, pero que no ha sido inventado por nadie, que ha emergido poco a poco” (2010: 38). A partir de las consideraciones de Friedrich Engels y de Max Weber sobre la constitución del derecho y la religión como dominios autónomos por la formación de un cuerpo de juristas y sacerdotes que los sustentaban, “así también el proceso que conduce a la constitución del arte *en tanto* arte es correlativo con la transformación de la relación que los artistas mantienen con los no artistas y, a raíz de eso, con los otros artistas” (Bourdieu, 2010: 87). Dicha transformación “conduce a la constitución de un campo artístico relativamente autónomo y a la elaboración correlativa de una nueva definición de la función del artista y su arte” (Bourdieu, 2010: 87). Al ser un juego (*jeu* en francés), el campo debe tener participantes comprometidos que tengan algo en juego (*enjeu*), es decir, un interés y una creencia en sus fundamentos.

Como se ha mencionado, uno de los pasos clave para ingresar a un campo es el reconocimiento de otros integrantes. Al preguntársele cómo definía la palabra “artista”, durante una intervención en la Escuela de Bellas artes de Nîmes, en 1999, Bourdieu respondió: “el artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista. [...] O, incluso, el mundo del arte es un juego en el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene derecho de decirse artista y, sobre todo, de decir quién es artista” (2010: 25). Cuando varios artistas se presentan como un colectivo, su visibilidad en el campo es mucho mayor que cuando actúan por cuenta propia. Es algo que puntualizaba la poeta y editora puertorriqueña Nicole Delgado, de las Poetas del Megáfono:<sup>2</sup> “En ese momento, ser nueve

---

además de movimientos sociales, los fenómenos de competencia, cooperación, reacción y desviación social; la movilidad y la resistencia individual agregada, así como el ritual colectivo (Melucci, 1996: 30-31 y 33, fig. 2). Los colectivos aquí analizados están más inclinados hacia el consenso, la solidaridad y, salvo excepciones, el mantenimiento de los límites del sistema, por lo que observan el esquema de la cooperación social. Pese a la utilidad de estas clasificaciones gráficas de las acciones colectivas, en la presente investigación se emplean los criterios de clasificación propuestos por Sandoval (ver § I.3.3), debido a que se acomodan mejor a las características de los colectivos artísticos en un contexto de frontera.

<sup>2</sup> Las Poetas del Megáfono (2005-2010), colectivo literario con base en la ciudad de México, conformado por autoras como Eva Cabo de Galicia, Anaïs Abreu de México, Lauri García Dueñas de El Salvador, Nicole Delgado de Puerto Rico, entre otras. Sus Martes de Megáfono, así como las diversas ediciones de autor que



escritoras con megáfono nos dio visibilidad en el mundo literario del D. F. El colectivo aceleró un proceso de validación de nuestras respectivas escrituras que hubiera sido mucho más lento y cuesta arriba de haber permanecido solas contra la corriente” (Delgado, entrevista, 2010). Una de las premisas en mi investigación sobre el colectivo binacional Interdisciplinario La Línea<sup>3</sup> es que, dado que uno de los objetivos principales de los/as artistas al participar en un colectivo es la visibilidad pública y social que les confiere, un colectivo de mujeres se presenta como estrategia viable en una escena artística dominada por hombres.

Dentro de los campos artístico y literario, un acontecimiento relevante, que tiene consecuencias considerables dentro del sistema de reglas en juego, consiste en dos etapas: el acto en sí y la discusión generada dentro del campo sobre dicho acto: los *auctores* producen y los *lectores* interpretan (que como veremos también pueden ser los *auctores* mismos). Los colectivos artísticos y literarios, a través de su presentación en grupo, marcan como un acontecimiento la aparición de sus integrantes dentro del público “conocedor” (otros autores y el “público culto”), e idealmente una mayor audiencia. Los casos aquí analizados nos muestran tres formas distintas de estos acontecimientos colectivizados. A través de Intransigente discutimos las vías de la estrategia de intervención en espacios públicos de Tijuana; Agitprop nos muestra el largo y minucioso camino hacia la conformación de comunidades artísticas locales en San Diego, mientras que Cog-nate emplea recursos de ambas ciudades y explota los fetichismos del arte de galería para cambiar las representaciones sobre las poblaciones fronterizas, e incluso ayudar a éstas directamente.

Una de las estrategias que más resultados ha dado a los colectivos para adquirir visibilidad en el campo artístico es la de asumir, en la misma matriz colectiva o ya sea

---

generaron individualmente o a través de proyectos cartoneros (Cabo y García Dueñas contribuyeron a fundar Casamanita Cartonera), son algunas de sus actividades más notorias. El uso del megáfono para lecturas poéticas en lugares públicos es una estrategia que luego usaron profusamente otros colectivos, como Red de los Poetas Salvajes, Asedio, Intransigente, entre otros.

<sup>3</sup> Interdisciplinario La Línea (2002 a la fecha), colectivo multidisciplinario en el que han participado numerosas autoras importantes para la escena cultural en Tijuana, como Amaranta Caballero, Abril Castro, Sayak Valencia, Lorena Mancilla, Jenny Donovan, Kara Lynch y Miriam García. También colaboró con ellas Omar Pimienta en numerosas ocasiones. Publicaron dos números de la revista *La Línea* y Caballero lanzó Ediciones de la Esquina; con la llegada de García se inclinaron más hacia el impacto social de la labor artística y, desde el 2008, La Línea se concentró en desarrollar el “Proyecto de las Morras”, donde daban talleres literarios a internadas por desintoxicación en El Mezón.

través de un proyecto alterno, las funciones de *productor* y *mediador*. Para Bourdieu, en todo campo existe una relación de fuerzas entre el *campo de producción restringida* y el *campo de gran producción simbólica* (Bourdieu, 2010: 90). En el primero se concentra el público especialista: no sólo los creadores que producen obras para un público igualmente conocedor (lo que en el gremio literario se conoce como la “república de las letras”, o los artistas mismos como público inmediato a las obras), sino también los críticos que legitiman o critican ciertas obras y agentes en lugar de otros. En el segundo campo se encuentra el “gran público” o “público medio”, es decir, las audiencias no especializadas, que representan el mercado más rentable para las industrias culturales. A través de los colectivos, sus integrantes se convierten en sus propios mediadores; por ejemplo, Alejandro Madrid comenta que, si bien el contrato con Palm Pictures elevó el estatus comercial de Nortec en México y el mundo, lo que los mantuvo en la escena musical electrónica fue “the collective’s underground networking, the marketing and distribution channels of their individual labels, and the members’ ability to widely license their music” (2008: 101), o en términos bourdieusianos, el capital cultural acumulado de sus integrantes.

Pero además de esta suerte de plataforma, lo que a partir de la entrevista con Misael Díaz y Amy Sánchez se denominó “el impulso colectivo” (Díaz y Sanchez, entrevista, 2012; ver § I.3.2), los integrantes mismos pueden promocionar directamente el trabajo de los integrantes del colectivo. Amaranta Caballero recuerda que, mientras participó en el Interdisciplinario La Línea,

A mí me invitaban a leer en tal lado, un festival, no sé qué cosas... y entonces, a mí me gustó mucho siempre ir de la mano en: “Gracias por la invitación, con mucho gusto iré, pero también les quiero presentar este grupo de chavas, son partícipes, estamos trabajando juntas, hacemos esto y lo otro, no sé qué”. Entonces pues ya siempre también se dieron varias veces en que ya no solamente yo iba como por mí, sino con este colectivo de gente trabajando (Caballero, entrevista, 2011).

La matriz colectiva, lo que Sandoval llama red artística, “es la estrategia principal de producción artística frente a políticas culturales institucionales de bajo perfil” (Sandoval, 2004: 15). Para esta autora, dicha estrategia busca resolver las necesidades de los artistas que las instituciones culturales sólo pueden cubrir a corto plazo. Este enfoque no nos permite ver hasta qué grado los artistas autoproclamados independientes utilizan espacios colectivos *en función de* adquirir la visibilidad necesaria (y el currículum) para acceder a

los estímulos, becas y premios que otorgan las instituciones. Tanto en la investigación de Sandoval como en otros acercamientos a los proyectos colectivos de Tijuana (Iglesias, 2008; Sanromán, 2009), la pregunta central era cómo adquirirían visibilidad los artistas dentro y a través de la matriz colectiva, y casi no se cuestionaron cuál es el objetivo ulterior de esta visibilización, una pregunta que evidentemente debe más a la sociología que a la crítica literaria o la historia del arte.

En una versión radical de esta perspectiva, podríamos llegar a la desoladora conclusión de que los artistas en un colectivo buscan visibilidad colectiva para acceder a los estímulos y cargos ofrecidos por el campo a través de instituciones legitimadoras. Pero esta investigación muestra que los colectivos, a través de vías independientes, si bien precarias debido a su condición económica inestable, buscan una redefinición de la función social del arte, su énfasis en la participación ciudadana y en la integración de comunidades locales, como veremos más adelante. Pese a que en la consolidación de cualquier movimiento social, de acuerdo a García Canclini, “los proyectos de cambio siguen más la ruta de la planificación burocrática que el de la movilización participativa” (2001: 266), no hay que perder de vista que el apoyo de cualquier tipo de institución no siempre implica la institucionalización de los colectivos, aunque sin duda es buen motivo de análisis y discusión.

En su estudio introductorio a la memoria de la Asociación de Escritores de México, AEMAC (precursora de la actual SOGEM), Arturo Sodomá escribe: “En nuestro país, [los escritores] se han agrupado desde el *petit comité* hasta las grandes asociaciones; han pasado por talleres, publicado revistas con sus cofrades, organizado tertulias [...]. Siempre agrupados, muy raros son aquellos que se quedan en solitario” (2008: 13). Dicho estudio resulta interesante, no sólo por revisar la historia cultural y literaria mexicana desde las agrupaciones y asociaciones que le dieron forma (desde el Ateneo de la Juventud, Los Siete Sabios, Contemporáneos, estridentistas, Taller e infrarrealistas, hasta grupos menos conocidos como Sociedad X de Zacatecas, sideristas de Sinaloa, el agorismo, etcétera), sino también porque busca contextualizar el primer intento, a mediados de los 1960’s, de institucionalizar la literatura y la cultura en México, lo cual nos habla de la tendencia de los movimientos colectivos hacia la burocratización. La memoria de la AEMAC muestra que, lejos de ser una novedad en el campo, los colectivos y agrupaciones constituyen una

versión cristalizada de los procesos y relaciones sociales que suceden a gran escala dentro del campo artístico.

En la siguiente sección, nos dedicaremos a estudiar las escenas artísticas de Tijuana y San Diego a través de la experiencia de los tres colectivos elegidos. Es por lo tanto un acercamiento completamente inductivo, y las conclusiones a las que llego podrían ser diferentes si se tratara de otra selección (digamos, Interdisciplinario La Línea, Acanto y Laurel y Caltranzit, activos en el mismo periodo de tiempo, a mediados de la década pasada). No obstante, las cuestiones que aquí surgen son pertinentes para la discusión sobre el desarrollo de los campos artístico-literarios de estas dos ciudades, así como de sus respectivas interrelaciones.

### I.2.3 La frontera Tijuana-San Diego y los campos diferenciados

Un aspecto de los campos que la frontera Tijuana-San Diego pone en evidencia sobre el funcionamiento de los campos artísticos es el proceso de diferenciación y clasificación, no sólo por formación educativa y clase, como estipula Bourdieu, sino también por la nacionalidad/estatus migratorio y, de acuerdo con Zygmunt Bauman, por el grado de movilidad que posee. De acuerdo con el autor de *La globalización. Consecuencias humanas*, en el mundo contemporáneo “Observamos una *reestratificación* mundial, en cuyo transcurso se crea una nueva jerarquía sociocultural, una escala mundial” (Bauman, 2001: 94), dentro de la cual “El ‘acceso a la movilidad global’ se ha convertido en el más elevado de todos los factores de estratificación emergente” (2001: 115). Pese a que la distancia se ha vencido por la velocidad y se mostró que aquella era un producto social (Bauman, 2001: 21), las localidades no se han difuminado, más bien se han reforzado: “La combinación actual de la anulación de visas de ingreso [para los países desarrollados] y el refuerzo de los controles de inmigración [para las naciones en vías de desarrollo] tiene un profundo significado simbólico [...]. Algunos gozamos de la libertad de movimiento *sans papiers*. A otros no se les permite quedarse en un lugar por la misma razón” (Bauman, 2001: 115-116).

Las fronteras no se han vuelto más porosas. Esto se manifiesta explícitamente en esos grandes filtros institucionales de valores y personas que son las garitas, como las de

San Ysidro y Otay, que parecen operar utilizando el caos, la impredecibilidad y el alto nivel de vigilancia como barreras adicionales a las simbólicas que dividen a ambas ciudades. En un reportaje para el *San Diego Reader*, T. B. Beaudeau declara desde su experiencia como *commuter* que “the magic hour of crossing remained unpredictable” (Beaudeau, 2011: 29-30). Al hablar sobre el almacenamiento masivo de datos, Bauman menciona el “Superpanóptico” que propone Mark Poster, el cual tiene “una diferencia con respecto al Panóptico: al proporcionar datos para su almacenamiento, el vigilado se convierte en un factor importante y *complaciente* de la vigilancia” (Bauman, 2001: 68). El permiso SENTRI, “un programa del US [...] Customs and Border Protection que utiliza tecnología de identificación vehicular [y peatonal] automática” (Sandoval, 2004: 23, n. 19), nos recuerda macabramente al Superpanóptico de Poster: “here’s the thing: mere possession of the [SENTRI] card is the key. At that point, you have been so vetted, so checked-out, so clinically nitpicked, that the card is your bond, your avatar, your digital doppelgänger, your moral reality” (Beaudeau, 2011: 36). En este sentido es que Sandoval considera a la SENTRI “un signo más de estatus social” (2004: 23).

El tema de las visas es importante no tanto por ser uno de los motivos que dificultan la interacción binacional, sino porque son consecuencia, más bien, de las limitaciones que impone la frontera entre dos sociedades que clasifican y jerarquizan la ciudadanía de los individuos. Miguel Bartolomé distingue entre fronteras fácticas, metafóricas y fáctico-metafóricas (2008: 35), y si bien sólo los mexicanos requieren un documento específico para cruzar (la visa), del lado estadounidense el cruce no suele darse ya de manera tan generalizada como en la década de los noventa, cuando los motivos principales para cruzar eran el turismo y el consumo. Hoy en día, como afirma Norma Iglesias y documenta Cog-nate, la mayoría de los ciudadanos estadounidenses que cruzan a Tijuana son de origen o ascendencia mexicana (Iglesias, 2008: 89; Cog-nate Collective, 2012: 10), por lo que tienen un lazo y motivos personales para ir a México. En los colectivos aquí estudiados, sólo dos entrevistados contaban con el permiso SENTRI (los de Cog-nate) y dos con visa láser (Fortis y Curiel de Intransigente); del lado de los estadounidenses, sólo una entrevistada (Graham) cruza con cierta frecuencia la frontera. La posibilidad de cruzar legalmente con o sin documentos, y la frecuencia con que se realiza (si lo hace), son

aspectos que reflejan a pequeña escala los procesos geopolíticos que se desarrollan actualmente en la frontera.

Incluso antes de este cambio de flujos turístico-migratorios era difícil hablar de interacción en Tijuana, donde al parecer antes había más bien aculturación,<sup>4</sup> pues la mayoría de los medios de comunicación transmitían en inglés y muchos productos provenían de EE. UU. A través de sus revisiones a la historia de San Diego, Mike Davis y Jim Miller nos muestran que no se ha conformado la utópica ciudad transfronteriza, en gran medida porque las élites económicas y políticas de San Diego se han coludido para evitar su desarrollo (Davis, 2003; Miller, 2003; ver § II.2.2). Por eso se corre el peligro de caer en malentendidos si, como Lawrence Herzog, empleamos “el concepto de ‘metrópoli transfronteriza’ para entender el área urbanizada Tijuana-San Diego, concepto generalizable para todos los pares binacionales de ciudades fronterizas vecinas” (Alegría, 2009: 19). En la siguiente sección se manifiesta la baja interacción entre los círculos artísticos de ambas ciudades, particularmente en el intenso nivel de actividad artística independiente que se percibe en Tijuana y el contraste con su contraparte californiana, para lo cual se recurrió a información cualitativa de primera fuente.

#### I.2.4 Colectivos artísticos en la frontera Tijuana-San Diego

El alcance mediático que tuvo el colectivo de música electrónica Nortec a finales de los noventa favoreció la formación de otros colectivos en Tijuana, en un fenómeno que Mauricio Cuevas “el Fab” llamó la “era Nortec” (en Sandoval, 2004: 19) y que miembros de otros grupos, como Iván Díaz Robledo de Yonke Art, reconocían como significativo para su visibilidad y posicionamiento en el campo artístico de la ciudad. Según Díaz Robledo, en ese entonces se encontraban “en una época digamos de transición en la que el artista descubre y surge, y tiene mucho que ver con Nortec, ¿no?, a partir de Nortec hay un *boom*, hay un detonador que ayuda a volcar los ojos internacionales en Tijuana en una visión más allá de la que tiene que ver con putas, con drogas y con que mataron a Colosio”

---

<sup>4</sup> Para Joubert Satyre, términos como “aculturación y cambio cultural [...] suponen una influencia de sentido único en el encuentro de dos culturas” (2007: 701). Sin embargo, son igualmente problemáticos los que propone de “transculturación” o “transcultura”, con el cual se puede realizar el adjetivo “transcultural”, acuñado en Quebec a partir de Fernando Ortiz como sustituto de “multicultural” (Satyre, 2007: 701-702).

(en Sandoval, 2004: 19). La “era Nortec” ha promovido indirectamente la proliferación de colectivos en la frontera desde mucho antes que en el centro del país, por lo menos en lo que al ámbito literario respecta. Para cuando en la ciudad de México surgieron colectivos como Las Poetas del Megáfono, Palabracaidistas<sup>5</sup> o los Fusionistas,<sup>6</sup> (2005-2007), en Tijuana colectivos como Interdisciplinario La Línea y Poeta No Lugar<sup>7</sup> llevaban ya algunos años operando. Todo esto sin contar la historia de colectivos tijuanaenses más enfocados a las artes sonoras, visuales o bien a la gestión de eventos culturales, como Radio Global, Torolab, Bulbo, o el “no-colectivo” La Family y su “progenie”, el desaparecido Bola 8.<sup>8</sup>

La importancia de Tijuana como “incubadora de colectivos” se puede iluminar un poco a través del concepto “centralidad de las fronteras”, con el cual José Manuel Valenzuela busca explicar la preponderancia de los fenómenos fronterizos a nivel nacional:

---

<sup>5</sup> Palabracaidistas (2007-2009), colectivo de poesía en voz alta fundado poco después de la victoria de Mario Dux en la primera edición de Adversario Cuadrilátero, evento poético organizado por Verso Destierro. Dux convocó al colectivo a Rojo Córdova, Ian Soriano, Eduardo Ribé, Ibce Baez (“madrina” del colectivo, quien le puso su nombre), Tonatiuh Mercado, Edgar Khonde, y a los editores de Verso Destierro, Adriana Tafoya y Andrés Cardo. También formaron parte por corto tiempo Edmée “Diosa Loca”, Folie, Javier Raya, Arturo Sodoma y Ewor. Sus presentaciones se realizaban en espacios tradicionales, como cafés y centros culturales (incluso en Anahuacalli, el museo-casa de Diego Rivera), aunque también en casas abandonadas y las que fueran instalaciones del Partido Social Demócrata del D. F. Muchos integrantes se inclinaron después al *performance*, los *slams* de poesía y el *spoken word*.

<sup>6</sup> El Fusionismo (2006-2010), fundado por Arturo Sodoma y Edgar Khonde, tuvo como integrantes de mayor actividad a Lucas Matus, César Cortés, Ileri Campos, Paola Villa, Selene Ortega, Bárbara Jaque (Chile), Héctor Rojas, Alexander Quiñones, Mario Dux, Guillermo Carballo, Eugenio Condori (Perú), Cristian Picón, Linda Guiza, Eduardo Olivares y Gabriel Bolongaro. Todos los días nueve de cada mes realizaban lecturas en espacios públicos como el metro, cantinas, universidades, el tianguis del Chopo, semáforos, tiendas departamentales, etc.

<sup>7</sup> Poeta No Lugar (2004-¿2007?). Los miembros de este colectivo literario comenzaron a reunirse en el taller de poesía de la UABC impartido por Gilberto Zúñiga. Sus actividades giraban principalmente en torno al taller semanal, lecturas y eventos multidisciplinarios denominados “Hojalatería”, dos números (uno inédito) de la revista *Hojalata*, y las primeras ediciones del Encuentro Caracol de Poesía. Sus fundadores fueron Roberto Navarro Camacho, Adrián Volt Sáenz, Patricia Blake, Josué Peñaloza y Miguel Quivira. También participaron autores como Yohanna Jaramillo, Mayra Luna, Luis Miguel Villa, entre otros. Algunos de los sitios donde realizaron sus actividades fueron La Casa de la 9, los cafés Sortilegio y Antemortem, la Casa del Centro, la Casa de la Cultura Altamira, el ICBC, el Cecut y el IMAC.

<sup>8</sup> La Family fue un “grupo de amigos –en su mayoría estudiantes de Humanidades [de la UABC, campus Tijuana]– del cual salieron todos los video jockeys de Nortec” y algunos de sus músicos (Sandoval, 2004: 26); de ahí también surgieron los colectivos Bola 8 y Yonke Art. Rafa Saavedra una vez comentó que el objetivo de La Family no era conferir visibilidad a los integrantes, sino darles un aire de exclusividad y compadrazgo (Saavedra, comunicación oral). Pocos meses después se lanzó el *trailer* de *Viva Familia*, un documental sobre La Family dirigido por José Luis Martín “VJ Mashaka”, producido por él e Iván Díaz Robledo, con guion de Rafa Saavedra y co-editado por Sergio Brown (Martín, 2011). Es así que, pese a que no era el objetivo inicial del grupo, el registro que se ha hecho de su existencia finalmente derivó en la explicitación de las relaciones de amistad y colaboración artística entre varias figuras de la escena tijuanaense, aunque está claro que no busca legitimarlos directamente por su participación en La Family. En cuanto a Bola 8, cabe mencionar que por lo menos otros dos proyectos de resonancia en la ciudad (Nortec y Yonke Art) se conformaron en parte por ex-miembros de este colectivo de cine que tuvo como sede la UABC.

Lo fronterizo alude a campos con marcadas desigualdades y diferencias, donde la colindancia con la también heterogénea realidad estadounidense no funciona como ámbito de la alteridad desde el cual se conformen las prácticas sociales y las representaciones colectivas que definen las culturas de la frontera [...] la frontera es una realidad cambiante y heterogénea en la cual existen múltiples procesos de integración, desencuentro, conflicto y disputa entre las poblaciones de ambos lados e incluso entre los diversos grupos sociales y culturales de cada uno (Valenzuela, 2003: 23).

En definitiva, la adyacencia con Estados Unidos y el impulso de proyectos institucionales, como las varias ediciones de *INSITE* o el Laboratorio de Arte Fronterizo, fomentaron la discusión crítica y artística *en* (pero no siempre *sobre*) Tijuana y San Diego, a la par que aceleraron procesos que tardarían más en desarrollarse en el centro-sur del país, pero esto no se tradujo en la creación y consolidación de una escena o campo artístico transfronterizo.

Del lado de San Diego, si bien hoy en día hay algunos colectivos operando, como *Periscope*,<sup>9</sup> *Agitprop* o *Cog·nate*, y pese a que instituciones como el Museo de Arte de San Diego (SDMA) o UCSD operan como importantes focos culturales, los comentarios de varios artistas que viven en San Diego o conocen de cerca su escena cultural hablan de la poca atracción que la ciudad ejerce como centro de producción artística: “It’s isolating to be an artist in San Diego, so helping curate events at *Agitprop* fights that isolation” (Graham, entrevista, 2011). Otro integrante de *Agitprop*, David White, caracteriza a la ciudad como “a cultural no man’s land” (White, entrevista, 2012). De manera similar, Amy Sanchez y Misael Díaz de *Cog·nate* hacen comparaciones entre Tijuana y San Diego que generan preguntas sobre las causas profundas de esta diferencia:

*¿Y cómo ven las escenas artísticas tanto en Tijuana como en San Diego? ¿Creen que hay más actividad en una que en la otra?*

DÍAZ: No sé si haya más actividad pero me parece mucho más interesante la actividad de Tijuana (*ría*), que la de San Diego.

SANCHEZ: Sí, yo igual.

DÍAZ: En San Diego hay “actividad”.

SANCHEZ: No, pero en San Diego, como... está *Periscope*, que está muy, muy bien... es un superproyecto, está *Agitprop*... ¿a dónde más vamos...? Pues está *Agitprop* y está *Periscope*.

---

<sup>9</sup> The *Periscope Project* (2007 a la fecha) fue fundado por el difunto Petar Perisic. Se trata de “a uniquely situated cooperative studio, exhibition, and educational space committed to the nexus of art, architecture, and regional urban issues” (*Periscope Project*, s.f.). Está conformado por Molly Groendyke Enos, James A. Enos, Charles G. Miller, Keith Muller, Andrea Ngan, Jonathan Barth, David Kim y Hannah Powers. En el Advisory Board están Teddy Cruz, Eloisa Haudenschild, Steve Fagin, Anya Gallaccio, Kyong Park y Leonard J. Zegarski. Sus instalaciones se encuentran en un par de cajas de carga pesada en la Calle 15ª de San Diego.



DÍAZ: Está la universidad.

*La universidad como un foco cultural, ¿no?*

DÍAZ: Sí, entonces, yo creo que por ese lado... hay esos, como foquitos.

SANCHEZ: Pero pues nosotros siempre estamos en Tijuana, y siempre estamos trabajando a Tijuana [...].

DÍAZ: Y creo que pues... también creo que hay cierto, este, prejuicio porque los temas que uno puede tocar en Tijuana son... a mi parecer más interesantes que los que se pueden tocar en... con lo que se puede abordar en San Diego.

*¿Por qué? ¿Porque hay temas tabú en San Diego?*

DÍAZ: No, no, lo opuesto, como que todo está... muy plano... Los que sí son, como temas interesantes creo que no se abordan muy frecuentemente... o sea como la presencia militar de San Diego [...].

SANCHEZ: En San Diego hay muchas obras muy bonitas, o sea... si quieres ver pinturas bonitas, esculturas bonitas, ve a San Diego. Está bonito, pero... ¿y qué? (*ríe*). ¿Y qué más? O sea, los temas y lo conceptual del arte es lo que nos interesa más a nosotros, entonces, las pinturas bonitas y las esculturas bonitas, no... (Díaz y Sanchez, entrevista, 2012).

La afirmación de Díaz sobre que *En San Diego hay “actividad”*, junto con otras declaraciones de Sanchez, pueden ayudarnos a iluminar el concepto que él y Sanchez tienen sobre las nociones de arte y escena artística. Al entrecomillar la palabra *actividad*, Díaz da a entender que efectivamente hay espacios para la exhibición de obras artísticas, así como museos especializados en arte, antropología e historia (basta darse una vuelta por Balboa Park para percatarse de esto). Sin embargo, dichos espacios no necesariamente exhiben el tipo de arte o eventos que más interesan a los de Cog-nate. Sanchez trata de buscar el lado positivo de la *actividad* en San Diego y menciona a Periscope y Agitprop, aunque rápidamente se queda sin más ejemplos (*¿a dónde más vamos...? Pues está Agitprop y está Periscope*). También constatan la importancia actual de UCSD en el fomento del arte experimental e independiente, la acidia o indisposición por tratar temas como la militarización y la fetichización del arte: *En San Diego hay muchas obras muy bonitas [...] si quieres ver pinturas bonitas, esculturas bonitas, ve a San Diego. Está bonito, pero... ¿y qué?* Para Sanchez no es suficiente que las obras sean “bonitas”, lo cual equivale a decir que las cuestiones exclusivamente estéticas de la obra no son el único punto de interés de su producción artística, y la de Díaz. Debe haber un punto de contacto entre lo estético y una nueva forma de producir arte, que queda expresada en su última pregunta: *¿Y qué más?* La presente investigación constata que Co-gnate busca una aproximación más “social” a la producción artística, en la que *los temas y lo conceptual del arte es lo que nos interesa más a nosotros*, y en donde la colaboración con comunidades no familiarizadas con el mundo

artístico convierte al arte en una herramienta para la participación en problemáticas que afectan a las comunidades de la frontera.

Pese a encontrarse insertada en una gran región macropolitana (percibida sobre todo por autores estadounidenses),<sup>10</sup> las escenas artísticas en Los Ángeles y Tijuana resultan mucho más atractivas que en San Diego. La organización colectiva sirvió a muchos artistas en Tijuana para impulsar sus carreras a corto y mediano plazo; en San Diego funge de manera similar, aunque debido a la presencia relativamente menor de las artes en dicha ciudad se ha convertido en una estrategia de supervivencia en un ambiente por otra parte apático, sobre todo en comparación con su hermana californiana y su “hijastra” mexicana (Yépez, 2010).

### I.3 Artistas, mediadores y colectivos en Tijuana y San Diego

En las siguientes páginas nos dedicaremos a analizar el mecanismo por medio del cual el campo asigna un público receptor correspondiente a los agentes creativos, para después estudiar cómo los colectivos adquieren mayor agencia en el campo al convertirse en sus propios mediadores. Tres premisas o aspectos principales guiaron esta investigación para entender las motivaciones y los procesos de agrupación y organización en los colectivos artístico-literarios:

- 1) La colectividad confiere visibilidad a nivel relacional.
- 2) A través del colectivo y, en ocasiones, del aprovechamiento de medios de difusión como internet, se facilita la socialización de las obras y las redes sociales.
- 3) La frontera no necesariamente forma parte integral de su actividad como artistas y como ciudadanos.

Los lazos afectivos subyacen en el trabajo colectivo, de tal manera que la colaboración puede terminar mas no así la amistad; sin embargo, no suele suceder lo mismo cuando la amistad termina antes. En algunos casos, la participación en dos o más colectivos no representa un problema de fidelidades. Es de notar que gran parte de los integrantes a uno

---

<sup>10</sup> Véase, por ejemplo, la descripción de Mike Davis en *City of Quartz*: “the urban galaxy dominated by Los Angeles is the fastest growing metropolis in the advanced industrial world. Its current population of fifteen million, encompassing six counties and a corner of Baja California, and clustered around two super-cores (Los Angeles and San Diego-Tijuana) and a dozen major, expanding metro-centers, is predicted to increase by another seven or eight million over the next generation” (1990: 6-7).

de estos proyectos colectivos estudiaron artes, humanidades o comunicación, y algunos realizan prácticas más allá de las estrictamente literarias (intervención, *performance*, improvisación, etcétera).

### I.3.1 Los mediadores, el campo artístico y la frontera

De acuerdo a Bourdieu, un autor es apenas el “productor aparente” (2010: 156) del acto artístico, en el sentido de que se requiere de algo más que su obra para que cualquier tipo de público hable de ella. Efectivamente, sin la mediación del editor en la literatura o del *marchand* en la pintura (los dos campos que más utiliza Bourdieu como ejemplo), el artista y el escritor habrían batallado mucho para alcanzar una audiencia, ya fuera el selecto círculo de elegidos y *connoisseurs* del “gremio”, o el “gran público” que comprende diversos tipos de receptores. Aquí resulta de gran ayuda recapitular las aportaciones de Bourdieu a la cuestión, al recordar la distinción entre “campo restringido de producción” y “campo de gran producción simbólica” (ver § I.2.2). De acuerdo al grado de adhesión que tengan a lo que se considera como legítimo en el campo, su *doxa*, los autores o artistas encontrarán un público en cualquiera de estos campos (o ambos), dadas sus incursiones formales y temáticas particulares, es decir, sus tomas de posición.

No sólo los editores y *marchands* pueden llegar a ser mediadores. Dentro de los estudios sobre música, Roy Shuker habla sobre los *gatekeepers* (lit. los “guardianes del portal”): “A media studies term initially applied to how telegraph wire editors selected items for inclusion in local papers, gatekeepers became an established approach to analysing the way in which media workers select, reject, and reformulate material for broadcast or publication. Based on a filter-flow model of information flow, gatekeepers ‘open the gate’ for some texts and information, and close it for others” (Shuker, 2005: 117). Potencialmente, los *gatekeepers* podrían ser no sólo los productores musicales sino otros participantes con menor jerarquía en el campo, como los críticos. Bourdieu menciona el caso del periodista cultural que “puede contribuir a la difusión y, en una proporción tanto mayor cuanto más legítima sea la posición que ocupa, a la consagración de las obras sin obtener ninguna consagración personal de ese casi poder de consagrar” (Bourdieu, 2010:

133 n. 58).<sup>11</sup> Sandoval usa el término *gatekeeper* para referirse a “un papel que supuestamente es necesario a causa del aumento de la oferta cualitativa en combinación con la ausencia de sistemas valorativos aceptados en el arte” (2004: 112). En la siguiente sección se discutirá cómo los colectivos proporcionan a los artistas una plataforma o impulso que les permite operar como sus propios promotores sin intermediación de un *gatekeeper*,<sup>12</sup> ya sea bajo la figura de un productor, un editor, un curador, un coleccionista, etcétera. Si “La ideología carismática que está en el origen mismo de la creencia en el valor de la obra del arte [...] orienta la mirada hacia el *productor aparente* –pintor, compositor, escritor, en suma, hacia el ‘autor’–, prohibiendo preguntar quién autoriza al autor” (Bourdieu, 2010: 156), vemos que el colectivo confiere la posibilidad a los artistas de ser productores más integrales, menos “aparentes”, en el sentido de asumir la parte carismática tanto como la logística en la producción artística; no significa que el papel de los *gatekeepers* se neutraliza con los colectivos, pero sí se dinamiza y “democratiza” un poco más la distribución de reconocimiento en los campos artísticos.

Aunque hay un buen número de colectivos artísticos binacionales (como La Línea o Acanto y Laurel), rara vez se explota el potencial que ofrece entrar en contacto con un campo análogo en otro país. Es sintomático, por ejemplo, que los escritores estadounidenses que más contacto tienen con Tijuana, y el resto de México en general, sean Jen Hofer y John Pluecker, quienes viven fuera de San Diego (la primera en Los Ángeles y el segundo en Austin, Texas).<sup>13</sup> Del lado mexicano es más común ver a algunos autores que han logrado romper fronteras burocráticas e ideológicas y han entablado alguna relación

---

<sup>11</sup> En su ensayo “La producción de la creencia”, Bourdieu habla sobre el papel del mediador en el campo artístico: “al actuar como intermediario o como pantalla, puede permitir al productor mantener una representación carismática, es decir, ‘inspirada’ y ‘desinteresada’, de su persona y de su actividad, evitándole el contacto con el mercado, y eximiéndolo de las tareas a la vez ridículas, desmoralizantes e ineficaces (al menos simbólicamente), ligadas al aprovechamiento de su obra” (Bourdieu, 2010: 158).

<sup>12</sup> No podemos dejar de hacer hincapié aquí en la relación con *Operation Gatekeeper*, esa imposición estadounidense que ha modificado radicalmente flujos migratorios de la región, mas no los ha detenido.

<sup>13</sup> Pluecker vivió en San Diego (y también en Tijuana) cuando cursó la maestría en escritura creativa de UCSD, lo cual le permitió ver el panorama de la literatura nacional y regional en México desde una perspectiva mucho más amplia que el promedio de los escritores estadounidenses. En este sentido, Pluecker y Hofer son parte de esa población de “cruzadores de fronteras” que sirven como enlaces o puntos nodales de contacto entre ambos campos. Por ejemplo, los autores jóvenes mexicanos y latinoamericanos actualmente conocidos en EE. UU. lo son precisamente por las traducciones que Hofer ha hecho de Dolores Dorantes, Laura Solórzano, Myriam Moscona, el guatemalteco Alan Mills, así como a través de su antología de escritura contemporánea por mujeres mexicanas, publicada entre la Universidad de Pittsburgh y Ediciones Sin Nombre en 2003.

con sus contrapartes. “Gringocanos”<sup>14</sup> como Ambar Past, David H. Rambo y Logan Phillips participan con frecuencia en la escena literaria de México, y algunos incluso residen permanentemente aquí. También es conocida la amistad de Heriberto Yépez con Jerome Rothenberg, de la cual han surgido varios libros y traducciones. Marcos Ramírez Pimienta “Erre”, Gerado Yépiz “Acamonchi” y otros artistas visuales de Tijuana son conocidos en San Diego, mientras que Omar Pimienta estudia y ha dado clases allá. Cristina Rivera Garza vive en ambas ciudades, y más allá del condado de San Diego, Román Luján, desde la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), escribe una tesis sobre poesía visual en Latinoamérica y traduce (junto con Pluecker a la distancia) el poemario *la ciudad lucía* de la chilena Paula Ilabaca, sin contar a muchos otros estudiantes mexicanos de posgrado en estudios latinoamericanos en todo EE. UU. que pueden fungir potencialmente como mediadores entre ambos países, pero no tienen la cohesión ni la concentración que nos permitiría hablar de una “población”.

Sería muy sencillo encuadrar a Cognate para que confirmara o diera legitimación a las discusiones en torno a lo híbrido y lo transfronterizo, pero sus opiniones y posturas, recopiladas en entrevistas, proyectos colectivos y su *blog* nos permiten apreciar que su percepción sobre el hecho cotidiano de cruzar la frontera es muy distinta de la caracterización de lo transfronterizo (§§ III.2.3 y III.3.2). Esto se debe a que las inversiones personales (ver *infra*) que cada quien hace dentro del campo de su interés difieren no sólo, como podría suponerse, por los intereses y las decisiones que diferencian a unos de otros, sino también por su propia formación, origen social y hasta familiar, rasgos que están fuera del rango de agencia del participante. Al hacer un análisis sociológico a *La educación sentimental*, para mostrar cómo el análisis del contexto social puede ayudarnos a iluminar de otra manera las obras literarias, Bourdieu afirma que Gustav Flaubert

instaura las condiciones de una especie de experimentación sociológica: cinco adolescentes –entre ellos Frédéric [el protagonista]–, provisionalmente reunidos debido a su posición común de estudiantes, serán lanzados en este espacio, como partículas en un campo de fuerzas, y sus trayectorias estarán determinadas por la relación entre las fuerzas del campo y su inercia propia. Esta inercia se inscribe por un lado en las predisposiciones debidas a sus orígenes y a sus trayectorias [...], y por el otro en el capital que han heredado, y que contribuye a definir las posibilidades y las imposibilidades que les asigna el campo (Bourdieu, 1995: 29).

---

<sup>14</sup> Con este neologismo describe Heriberto Yépez a “un norteamericano mexicanizado, un ‘gringo’ enamorado de la cultura mexicana” (2005a: 89). También considera a Robert L. Jones “el primer gringocano y la tercera voz de la poesía” (Yépez, 2005a: 89).

En cierta medida, un colectivo opera de la misma manera: reúne provisionalmente a artistas jóvenes o incipientes y los lanza al campo como partículas con origen y trayectoria específicos. En un sitio donde la movilidad es restringida, como en la frontera, la posibilidad de acceso a dos o más campos no necesariamente se vuelve más valiosa, sino que condiciona ella misma el rango de acción, los intereses o inversiones y los objetivos de los integrantes que pueden cruzar. Los colectivos ofrecen idealmente espacios muy atractivos de interacción, como también los espacios institucionales ya existentes, pero en lugar de eso, los tres colectivos aquí seleccionados dan muestra de diversas estrategias de organización y múltiples intereses, rara vez convergentes. Pese a otorgar visibilidad a sus integrantes dentro del campo (sobre todo a nivel local y, si se hace uso de las tecnologías, a nivel nacional e internacional), los colectivos no necesariamente confieren movilidad ni mucho menos legitimidad. Ésta se da a partir del valor estético conferido a sus obras y de su desempeño en el momento particular del campo. Los colectivos son efectivos pero sólo dentro de ciertas dimensiones, después de las cuales sólo el trabajo propio del/la artista, así como sus redes sociales y su potencial para extenderlas a nivel intra- o inter-urbano, le permite seguir participando en los campos artísticos y literarios de Tijuana y/o San Diego.

### I.3.2 El impulso colectivo

Para García Canclini, la posibilidad de mediación en el mundo (post)moderno se concentra casi exclusivamente en los medios de comunicación masiva (2001: caps. 3-4). Sin embargo, la mencionada existencia de dos tipos distintos de público hace que las estrategias de visibilización de los colectivos, así como las acciones que realizan en conjunto, tengan objetivos a corto y mediano plazo, tanto como repercusiones inmediatas y postergadas. No todos explotaron la visibilidad de la televisión como lo pudieron hacer artistas consagrados de la talla de Octavio Paz y Jorge Luis Borges, dos casos que estudia García Canclini (2001: 107-117). Muchos buscaron nuevas estrategias para acercarse a su público. Si el arte era una práctica elitista que marcaba las diferencias entre los que sabían las reglas del campo o se podían costear saberlas, había que encontrar una manera de “abrir las artes”, aunque la “democratización” de las prácticas artísticas no es una cuestión nada nueva; el arte era quizás, mucho tiempo atrás, más democrático en ese sentido. García Canclini

enumera algunas prácticas en Latinoamérica durante el último tercio del siglo XX y señala el punto débil de estas acciones, a saber, que la importancia de dichos movimientos reside ulteriormente no tanto en los puentes que (no) tendieron entre el público y el arte, sino en la organización de estos eventos por artistas reconocidos precisamente por esa labor (García Canclini, 2001: 140).

¿Qué soluciones ofrecen hoy en día los colectivos para que los artistas elijan este modo de participación en el campo? De acuerdo a las observaciones de esta investigación, una de las funciones principales de los colectivos es la de reforzar en las/os integrantes el auto-reconocimiento (tan importante en la formación de procesos identitarios) al propiciar momentos para presentarse como artistas, y la de ofrecer la posibilidad del hetero-reconocimiento, al involucrarse con otros artistas y mediadores fuera del colectivo. Esta es una de las razones por las cuales resulta problemático considerar a los colectivos como redes sociales (Sandoval, 2004: 143ss), pues en la relación de un colectivo con el campo existen dos niveles relacionales: el intra-grupal, llevado a cabo entre los integrantes de la matriz colectiva, y el extra-grupal, realizado con otros participantes del campo, ya sean autores, mediadores, o potenciales espectadores/lectores (la “redes sociales”, propiamente hablando, de cada integrante). Con la terminología que emplea Sandoval, ambos niveles se confunden y parecen quedar reducidos a uno solo. Es por eso que se prefirió conceptualizar a los colectivos como estructuras nodales sostenidas por el acto mismo de colaboración; dicha estructura es la que permite que las redes sociales de diversos/as integrantes se combinen, o bien que los contactos de alguien ayuden a la difusión de la obra de los/as demás.

Así, los colectivos ofrecen por una parte el espacio para desplegar su “identidad artística”, por así decirlo, y por otra la posibilidad de contacto con el campo y el público. La primera función ha sido explicada desde la teoría de la identidad, no sólo para agrupaciones más gremiales como los colectivos sino también para grupos étnicos (Barth, 1998). La segunda función es lo que, a partir de la entrevista con Cog-nate Collective, se denomina en esta investigación el *impulso colectivo*. Dice Misael Díaz: “designándonos como un colectivo hay como más impulso a trabajar en colaboración nosotros dos en desarrollar ciertos proyectos pero también, o sea ya, con más facilidad podemos incluir a otros” (Díaz y Sanchez, entrevista, 2012). El colectivo visibiliza a los integrantes, sirve como mediación

y rasgo de identificación en el campo; el resto del trabajo, como se ha dicho antes, lo tienen que hacer sus obras mismas, los planteamientos estéticos que propongan y el interés que puedan generar. Pero el primer impulso, como menciona Díaz, se halla en los orígenes del interés por la formación de un colectivo.

Los colectivos tienden o bien a la consolidación (en algunos casos institucionalización) o a su desintegración. Sandoval considera “consolidados” a los colectivos que “han asumido su trabajo como el resultado de la colaboración dentro de un colectivo; desarrollan un proyecto común; han exhibido; cuentan con una trayectoria de colaboración grupal reconocida; han sido duraderos y sujetos de reflexión, análisis y estudio en artículos periodísticos y/o académicos” (Sandoval, 2004: 9). A partir de estas consideraciones, selecciona a cuatro colectivos de Tijuana de la naciente pero ya desde entonces prolífica escena cultural de la ciudad a principios de la década de 2000: Nortec, Bulbo, Yonke Art y Radio Global. De todos estos, sólo Yonke Art (que de alguna manera podía considerarse un proyecto “desprendido” de Nortec) ha desaparecido, por lo que la definición de consolidado parece haber superado la prueba del tiempo, aunque debe matizarse con el hecho de que tanto Radio Global como Bulbo evolucionaron a una suerte de empresas culturales, cosa que Sandoval apunta en su análisis pero que no problematiza (2004: 171). Más que agentes creativos, productores de sus propios objetos artísticos, estos dos colectivos se convirtieron en mediadores de tiempo completo, en promotores culturales. Situaciones similares merodean en torno al Colectivo la Piedra de Cuernavaca, algunos proyectos de Cog·nate Collective, o en general a las agrupaciones cuya actividad comienza a girar en torno a un proyecto particular (no sólo de logística sino también editorial, curatorial, etcétera).

El proceso de evolución de un colectivo es una tarea que sobrepasa las dimensiones de esta investigación, donde se optó por elegir colectivos de reciente creación (el más antiguo fue fundado en 2008) para ofrecer una perspectiva fresca y actualizada de la escena cultural en Tijuana, retratada en años anteriores por académicas como Sandoval, Iglesias y Sanromán, pero también para dar visibilidad a la comunidad artística de San Diego, que a su vez se encuentra en medio de su propia disputa por las representaciones, lo cual se discute en el siguiente capítulo.



### I.3.3 Clasificaciones de colectivos

En esta sección se presentarán algunas clasificaciones realizadas a los colectivos escogidos, a partir de observaciones de los propios artistas y del tipo de actividades que organizan, las dinámicas relacionales que ponen en marcha, etcétera. Debido a que el enlace con otros artistas y con un público potencial es una de las funciones primordiales de un colectivo, podemos aventurar una clasificación a partir del tipo de colaboración que cada colectivo propone, el número de integrantes que posee, así como su imagen o presentación pública. En la sección anterior se menciona el concepto “colectivos consolidados” de Sandoval, aunque es necesario hacer notar que ni todos los colectivos llegan a “consolidarse” en términos de protocolación, ni que incluso los que llegan a hacerlo alcancen esa clasificación durante un lapso indeterminado. Los colectivos cambian a lo largo del tiempo, como un esquema de sus integrantes podría demostrar, así como sus grados de organización interna y de enlace con otros artistas y mediadores. Sin embargo, los criterios que Sandoval toma para clasificar a colectivos que analizó es bastante útil, y aquí retomamos casi todos: estructura interna, tipo de inversión (económica, social, simbólica, de tiempo, etcétera), división de actividades entre los/as integrantes, tipo de colaboración con otros colectivos o integrantes temporales (por periodicidad eventual o constante y por actividades específicas o generales) e imagen o presentación pública (Sandoval, 2004: 174). Al inicio de las §§ I.4.1-I.4.3, que discuten individualmente cada caso, se incluye un esquema descriptivo de los colectivos, a semejanza de los utilizados por Sandoval. En el criterio de estructura interna, en lugar de paráfrasis o descripciones, se emplearon las clasificaciones que a continuación se desarrollan, basadas en definiciones que los propios integrantes han dado de la estructura de sus colectivos: “*network model*”, “ensamble”, “colectivo abierto”, etcétera. Otras son conceptualizaciones del autor basadas en dinámicas observadas durante el trabajo de campo, lecturas y *reading series*.

Antes de comenzar hay que acotar que, como Melucci advierte sobre las acciones colectivas, si bien hay numerosas formas de colaboración artística, no todas implican la conformación de un grupo. Por ejemplo, Torolab (proyecto inicialmente formado por Raúl Cárdenas y Marcela Guadiana), fue recibido por los medios como un colectivo; algunas revistas y galerías, como *Artweek* y Cédille, incluso consideraban a Nortec el “brazo

musical” de Torolab (ver Sandoval, 2004: 37; Cédille Gallery, 2002). Sin embargo, al terminar la asociación profesional entre Guadiana y Cárdenas, el espíritu creativo detrás de Torolab correspondió casi por completo a este último, y ya Sandoval mencionaba que algunos colectivos se constituían como “los más visibles” en la ciudad “debido a que algunos de sus integrantes poseen trayectorias muy reconocidas (el ERRE de Estación Tijuana; Raúl Cárdenas que *es* Torolab)” (2004: 72, n. 155). Más adelante escribe: “Son proyectos, algunos personales más que grupales, pero que ocupan una posición en la red de relaciones en Tijuana, a veces convocando, otras colaborando, algunas más compitiendo entre sí” (Sandoval, 2004: 72). (Dicha aclaración podría abrir la discusión sobre si es mejor hablar de proyectos colectivos más que de agrupaciones.) Es así que la primera clasificación de los colectivos, o la “clasificación 0”, es el *proyecto individual de colaboración*, en el que el mecanismo de participación colectiva entre artistas/mediadores se pone en marcha por iniciativa de una sola persona. Son ejemplos de este tipo el proyecto Red de los Poetas Salvajes, que funcionaba prácticamente por iniciativa de Yaxkin Melchy, o Torolab después de la salida de Guadiana. Los proyectos individuales de colaboración son como las bandas de solistas, en las que todos los integrantes cambian excepto el propio solista.

El tipo de colectivo más básico es el *colectivo abierto*, en el que existe un cierto número de integrantes temporales y sólo un sujeto nodal, con frecuencia el promotor de las acciones colectivas. Esta clasificación surge de una entrevista con Emmanuel Vizcaya sobre el Colectivo Poético Asedio,<sup>15</sup> del D. F. (Vizcaya, entrevista, 2011). La diferencia entre el colectivo abierto y el proyecto individual de colaboración radica en la delegación o asignación de funciones dentro de la matriz colectiva, partiendo de la idea que todos tienen cualidades distintas con las que pueden contribuir al trabajo en conjunto. En Tijuana Colectivo Intransigente (que aunque como veremos, tiene rasgos y características propias de otras clasificaciones) proporciona algunos ejemplos de la organización en un colectivo abierto, donde la participación ajena es bienvenida en todas las actividades, al grado que Mavi Robles-Castillo acuñó un lema-broma, “Todos son Intransigentes hasta que digan lo

---

<sup>15</sup> Poético Asedio (2011 a la fecha), fundado por Emmanuel Vizcaya, es un colectivo en el que han participado principalmente miembros de otros colectivos, como Lauri García Dueñas de Las Poetas del Megáfono o Daniel Malpica de Los Abisnautas. Además de lecturas con megáfono en espacios públicos han co-editado, junto con Casamanita Cartonera y Editorial 2.0.1.2., la antología *Mi país es un zombie* (2011).

contrario”. Y si hay colectivos abiertos, también los hay *cerrados*: grupos en los que el acceso o integración está restringido, se somete a evaluación, así como la permanencia de algunos integrantes. El ejemplo más a la mano es (por supuesto) el de Nortec. Esto, como veremos, no es una clasificación que se contraponga a otras, sino que pueden formar parte de las dinámicas de un mismo colectivo en diversas etapas de su desarrollo.

Otro tipo que podemos encontrar es el *colectivo red*. Si bien White se refiere a este modelo como una posible explicación de las dinámicas intra-grupales en Agitprop (White, entrevista, 2012), dicho concepto nos recuerda ampliamente al de “sociedad red” por Manuel Castells, dentro de la cual “la distancia entre nodos tiende a cero, ya que las redes siguen la lógica de las propiedades de los pequeños mundos: pueden conectar con toda la red y con otras redes desde cualquier nodo al compartir los mismos protocolos de comunicación” (Castells, 2006: 28). Esto equivale a decir que en los colectivos red no hay huecos por los que se filtre información hacia afuera o hacia adentro sin una mediación nodal, es decir, sin la circulación dinámica y no estratificada de información entre todos los integrantes del colectivo. También implica que, si un nodo está imposibilitado para realizar o continuar una acción, otros tienen las mismas capacidades para finalizarla. La “sociedad red” puede ayudarnos a describir agrupaciones complejas de individuos sin una estructura jerárquica, desde el comportamiento de usuarios de redes sociales en internet hasta grupos terroristas, como Al Qaeda. No obstante, en los campos artístico y literario la importancia individual de cada participante es mucho más marcada que en este tipo de organizaciones, y el reparto del reconocimiento se hace más necesario y evidente.

Un modelo más, también expuesto por White, es el *ensamble*. Al preguntársele sobre la organización en Agitprop, White respondió: “Well, it’s not really a... like a formalized collective, but sort of the premise from the beginning was that it functions more as kind of an assemblage of people, and then I envision myself as kind of the assembler but not necessarily the producer” (entrevista, 2012). Cuando White y James Meetze comenzaron a platicar sobre el proyecto de Agitprop, no siguieron ninguna “predetermined organizational structure” (White, entrevista, 2012), lo cual en retrospectiva le parece benéfico, pues les permitió adaptarse a las numerosas formas de colaboración que se podían establecer. Más adelante, White opone el modelo del ensamble al de la red, aunque repite su caracterización como el *assembler* o ensamblador del colectivo. Tras esta imagen

recurrente se vislumbra la intención de indicar cómo la acción individual se agrega o acumula hasta convertirse en colectiva: varios individuos, con un nivel bastante alto de independencia en sus acciones y decisiones, conjuntan sus esfuerzos, proyectos artísticos y redes sociales para poner en marcha un espacio y una serie de actividades que se desarrollen dentro de él. En Agitprop podemos presenciar los grados más altos de individualidad de los tres colectivos estudiados, lo cual quizá tenga algo que ver con el modo de vida estadounidense.

Por supuesto, los colectivos no son tan fácilmente clasificables en uno u otro modelo. Intransigente es un caso entre el colectivo red y el colectivo abierto; son tantas las dinámicas y relaciones sociales que en determinados momentos se manifiesta una u otra forma de organización. Agitprop está a medio camino entre el colectivo red y el ensamble, mientras que Cog-nate es un ejemplo a pequeña escala del colectivo red. El hecho de que tengamos que combinar clasificaciones para explicar cabalmente la estructura de los colectivos analizados muestra que dichas clasificaciones no operan como fórmulas infalibles para “fijar” los significados que trabajan los colectivos, sino más bien como herramientas para su descripción inductiva, a sabiendas que la identidad colectiva se modifica en cada acción, de acuerdo al número de participantes, las dinámicas relacionales puestas en juego, la actividad realizada y el tiempo/lugar de realización.

#### I.3.4 Las inversiones personales y los lazos afectivos

En su teoría social, Pierre Bourdieu pone especial énfasis en el interés (la *illusio*) que los participantes de un campo tienen en las reglas puestas en juego: “La *illusio* es lo opuesto a la *ataraxia*: es el hecho de estar llevado a invertir (*investi*), tomando en el juego y por el juego. Estar interesado es acordar a un juego social determinado que lo que ahí ocurre tiene un sentido, que sus apuestas son importantes y dignas de ser perseguidas” (Bourdieu, en Gutiérrez, 2010: 11). Los “jugadores” invierten diversos tipos de capital (simbólico, económico, de tiempo, etcétera) de acuerdo a sus intereses particulares. Melucci también habla de las inversiones, pero pone mayor atención al carácter subjetivo de la materia: “a certain degree of emotional investment is required in the definition of a collective identity, which enables individuals to feel themselves part of a common unity” (1996: 71). La

clasificación de colectivos que propone Sandoval, citada anteriormente, pone atención especial al rubro de las inversiones y se adapta muy bien al análisis bourdieusiano para observar aspectos individuales de la participación colectiva. En el contexto de ciudades fronterizas, el factor personal se vuelve todavía más importante, ya que es el potencial origen de toda interacción. El impulso colectivo les permite establecer, por lo menos a nivel individual, los contactos y la interacción que buscan fomentar. Sin embargo, esto sólo es el producto del empoderamiento selectivo de algunos individuos debido a su desempeño particular en la interacción con miembros de un campo artístico/literario análogo en otra ciudad o cultura, no tanto por la plataforma inicial de presentación que implica la “identidad” colectiva.

Las inversiones personales pueden realizarse a mayor plazo que las económicas, como las “apuestas” que hacen los editores de autores nuevos y obras experimentales, con la que se se espera que mediante la “negación” del valor económico el editor tenga, a largo plazo, una recompensa en la que pocas veces se ve reintegrado de su inversión económica y sin embargo lo reviste de prestigio o capital simbólico (ver Bourdieu, 2010: 153-155). Dado que el integrante de un colectivo se convierte en su propio productor, el artista mismo debe realizar esa negación del beneficio económico en pos de un beneficio social o simbólico, que se traduce en la aceptación o cooptación del campo (Bourdieu, 2010: 187, n. 27). Este proceso, es necesario reiterarlo, no consiste solamente en la designación unilateral de “identidad artística” a un grupo determinado, sino también en la circulación y aceptación que tienen sus textos, la aparición de un círculo de seguidores o estudiosos de sus obras, las invitaciones a lecturas, conferencias y premios, entre otros “títulos” que confiere el campo a sus más dedicados participantes, los cuales para Bourdieu fungen un papel clasificatorio en el campo, como menciona en su ensayo “El mercado de los bienes simbólicos” (2010: 101-113).

A lo largo de la presente investigación, cada uno de los integrantes manifestó indirectamente sus inversiones particulares en el colectivo a través de sus narraciones sobre la integración y/o participación en las acciones colectivas. Estas inversiones podían ser de diverso tipo: capital económico, social, simbólico, de tiempo, etcétera, y no siempre tenían la intención de legitimar al individuo dentro del campo, sino de ubicarlo en sus coordenadas al momento de la entrevista, así como su conciencia de dicha posición. Así

podemos saber hacia qué punto van encaminadas sus inversiones personales, incluso cuando el integrante las oculte, así como la preponderancia que tiene la frontera en sus respectivos discursos.

Otro aspecto que sobresalió en esta investigación, y que Sandoval trató en *Do-It-Yourself Art*, fue el de los lazos afectivos:

La amistad es el vínculo de unión fundamental entre los grupos. Por amistad y cariño han resuelto problemas laborales, los cuales se han solucionado sin perder los lazos afectivos pero sí la relación laboral. Finalmente, siguiendo la trayectoria de todos los grupos y sus afirmaciones, la amistad es el factor que les ha permitido consolidarse, siendo aquellos con quienes los vínculos son más débiles, o bien ‘menos solidarios’, los que no han podido integrarse o permanecer en los colectivos” (2004: 28).

La existencia de relaciones afectivas dentro de sus colectivos “refleja la fortaleza de los lazos de amistad –como ellos mencionan–, y también que se vinculan socialmente con personas pertenecientes al mismo círculo de amigos” (Sandoval, 2004: 28). Esto no quiere decir, no obstante, que la función de la organización colectiva sea la segregación social, sino que, como dice Melucci, se comparten experiencias, relaciones y problemas en común (Melucci, 1996: 28). A tal grado es importante el factor subjetivo que, para Sandoval, una colaboración concreta (digamos, un proyecto editorial) puede concluir sin que la amistad termine, pero la ruptura de los lazos afectivos invariablemente da al traste con la colaboración. Esto es de importancia para la conceptualización crítica de las narraciones de separación, en particular en el caso de Yohanna Jaramillo y Colectivo Intransigente (III.2.1).

#### I.4 Colectivos multidisciplinarios en Tijuana y San Diego (2008-2012)

A continuación haremos una descripción analítica de los tres colectivos considerados en la investigación: Intransigente, Agitprop y Cog-nate. Dicha descripción se realiza a partir de la información recabada a través de entrevistas, *blogs*, páginas de Facebook, observación participante, asistencia a lecturas, conferencias, etcétera. El análisis sociolingüístico a las narrativas recopiladas de entrevistas grupales, así como su comparación con entrevistas individuales (presenciales y por escrito), constituye el grueso del análisis en el capítulo III. Aquí sólo resumiremos brevemente las actividades de los colectivos, sus dinámicas, integrantes y características en general.

#### I.4.1 Colectivo Intransigente

*Estructura interna:* colectivo red/colectivo abierto.

*Tipo de inversión:* principalmente simbólica y de tiempo.

*División de actividades:* Jhonnatan Curiel organiza la mayoría de las actividades, con iniciativas ocasionales de Karen Márquez, Mavi Robles-Castillo y Estela Mendoza, principalmente. Los demás integrantes, como “Luressia”, Daril Fortis, Yarely Quijas o Gidi Loza, participan con su presencia y participación en lecturas, talleres, debates, etcétera.

*Tipo de colaboraciones:* por periodicidad eventual y por actividades específicas.

*Imagen o presentación pública:* colectivo de poesía en voz alta con interés en la intervención urbana, el performance y las actividades multidisciplinares.

Desde hace algunos años, los integrantes del Colectivo Intransigente han buscado asociar su imagen con el bar Zacazonapan, a lo que también han contribuido otros artistas: en el video “La fiesta sobre(natural)” (2011) de Sergio Brown, “Luressia” y Mavi Robles-Castillo leen en la entrada del Zacazonapan, seguido del espectáculo (con la canción “Bar infierno” de Fussible de fondo) de “Zacateca”, un vaquero descrito por Brown como “el hombre que baila con una cuerda-espiral, y que es representante de las tradiciones rituales del Sur [sic] de México que están ‘vivas’ en la piel urbana de la Frontera Norte” (Brown, entrevista, 2011). Ya desde la entrevista por escrito, Curiel hablaba de la estrecha relación del colectivo con este espacio: “Hicimos una lectura [en 2010] en el legendario Bar Zacazonapan de la zona Norte de Tijuana donde fuimos bien recibidos y escuchados durante casi 3 horas que estuvimos ahí” (Curiel, entrevista, 2010a), un evento que realizaron junto con el proyecto multidisciplinario Antropotrip.<sup>16</sup>

Pero esta presentación del colectivo, que juega con los estereotipos estigmatizadores de Tijuana, nos habla solamente de una faceta del colectivo. Su otro punto de encuentro frecuente es El Grafógrafo,<sup>17</sup> donde se llevan a cabo varias actividades, presentaciones y

---

<sup>16</sup> Antropotrip es un documental multidisciplinario presentado en vivo, en el cual participan “VJ Mashaka”, Díaz Robledo y Sergio Brown (los tres involucrados hace tiempo o todavía con la parte visual del colectivo Nortec), así como los escritores Rafa Saavedra, Heriberto Yépez y la banda de rock Guaycura Sounds. Así lo describe Brown: “Varios de los que conformamos el proyecto nos conocemos desde la Universidad [UABC], y lo que pudimos concluir, después de mucho camino recorrido, fue la unión de nuestro pensamiento social, político, cinematográfico y las nuevas tecnologías –el VJ–; sumados a la experimentación radical del cine: el ‘live cinema’ que es como inició la historia del sonido y los 24 cuadros por segundo. La película musicalizada en vivo. Y ahora, intervenida por las imágenes al ‘instante’ que mezcla el VJ” (Brown, entrevista, 2011).

<sup>17</sup> La “cafebrería” El Grafógrafo toma su nombre de un cuento de Salvador Elizondo y se encuentra ubicado en el local 52-A del Pasaje Rodríguez, una plaza que se convirtió rápidamente en punto de referencia sobre lo más reciente del arte en Tijuana. Varios artistas importantes tienen un local en el Pasaje aunque, tristemente, pocos de ellos están abiertos al público; hay diversas galerías que manejan arte experimental, artes gráficas (esténcil, serigrafía), etc., así como espacios donde se vende ropa, libros, discos, entre otros accesorios. Locales como Freelance realizan conciertos (una sesión de Antropotrip se realizó ahí), así como lecturas con

lecturas; también se reúnen ahí sin necesidad de que haya una actividad concreta a realizar. Ahí conocí a prácticamente todos los integrantes con quienes tuve contacto, y de los que más hablo en este trabajo: Jhonnatan Curiel, Mavi Robles-Castillo, Yanelly Bravo “Luressia”, Daril Fortis, Karen Márquez, Estela Mendoza, Yarely Quijas, Alan Michel Zavala, Nancy Bonilla, entre otros.<sup>18</sup>

Hay una gran cantidad de actividades realizadas por Intransigente con formas y funciones muy variadas, desde los Debates Exotéricos,<sup>19</sup> mesas de discusión sobre temas variadísimos como la muerte, la risa, la fiesta, las drogas, etcétera, pasando por el Taller de Poesía en Voz Alta (quizás la actividad medular en el colectivo, punto de socialización y de enlace con nuevos integrantes) hasta intervenciones en espacios y transportes públicos, llamados “Intransigencias” por Curiel y Bonilla, donde la gente escucha los poemas directamente de sus autores. Además, algunos miembros han participado en viajes, campamentos y encuentros de escritores como Vértigo de los Aires 2009 (D. F.), Caracol 2010 y 2012 (Tijuana), Subterráneo 2010 y 2012 (D. F.), Navachiste 2011 y 2012 (Guasave, Sinaloa), Horas de Junio 2011 (Hermosillo, Sonora), Isla Mujeres 2011 y Bacalar 2012 (Quitana Roo), entre otros.

En sus actividades principales se percibe un interés por el carácter oral e, incluso, performático de la palabra; sobre todo en el Taller y las Intransigencias se exploran las posibilidades multidisciplinarias entre literatura, teatro, música, *performance*, etcétera. La dinámica de una típica Intransigencia puede ilustrar la importancia conferida a la oralidad:

---

transmisión directa por internet (como la presentación del libro de fotografía de Rafa Saavedra, *Beyondeados*). Dentro de esta nutrida oferta de propuestas artísticas, El Grafógrafo, puesto en marcha por Nancy Bonilla y René Zúñiga y hoy dirigido por éste último, funge como uno de los pilares de la difusión de nuevas voces en la literatura de/en la ciudad. Además de vender una amplia gama de libros escritos por autores tijuanenses o bajacalifornianos, el Grafógrafo cuenta con una editorial artesanal independiente, organiza la Feria del Libro Usado (Feliús), así como una amplia variedad de presentaciones, lecturas y talleres, de los cuales el Taller de Poesía en Voz Alta de Intransigente es uno de los más constantes.

<sup>18</sup> En el colectivo también han estado involucrados, de una u otra manera, Alberto Paz, Daniel Sepúlveda, Yohanna Jaramillo, Sergio Brown y Pepe Rojo. Es difícil establecer quiénes pertenecen al colectivo y quiénes no; por lo general me apego a la lista de integrantes en la contra-portada de la *Revista Intransigente*, aunque es indispensable problematizar la diferencia entre “integrantes” y “colaboradores”. Es por esto que Intransigente ilustra tan bien las similitudes y contrastes entre un colectivo red y uno abierto: en ambos existe un núcleo de colaboradores que se mantiene más o menos estable gracias a los lazos afectivos generados entre ellos (amistad, familia, etc.), pero en los abiertos la matriz colectiva se comparte con integrantes temporales, que desde la perspectiva de los colectivos cerrados serían simplemente colaboradores. La actitud de Intransigente equivale a encender una máquina y dejar que cualquiera que pase la utilice, si lo quiere. Es así que se vuelve complejo analizar la participación en Intransigente de personas de otros colectivos.

<sup>19</sup> En oposición a *esotérico* (lit. “que está escondido”); los debates “exotéricos” versan sobre temas considerados banales o superficiales.



los integrantes suben a un camión, piden permiso al conductor para leer poesía, se presentan a los pasajeros como colectivo, cada quien lee sus poemas y al llegar a su destino bajan del camión; en ocasiones llegan a dialogar con pasajeros que preguntan sobre su obra y el grupo. Cuando las Intransigencias se realizan en la calle, generalmente los integrantes emplean un megáfono, amplificador u otro medio para incrementar el sonido, técnica que aprendieron de Las Poetas del Megáfono y que les ayuda a competir sonoramente con las numerosas distracciones de las calles urbanas.<sup>20</sup> El carácter performático, en cambio, puede ejemplificarse con una actividad convocada por Gerardo Grande a través de su proyecto Orquesta Eléctrica, que organizaba lecturas simultáneas en espacios públicos de varias ciudades. Colectivos de Cuernavaca, D. F., Mazatlán y Tijuana, entre otras ciudades, participaron en las diversas ediciones de este proyecto. El día de la segunda intervención, el 25 de marzo de 2011, en Tijuana nadie asistió a la convocatoria realizada por Jhonnatan Curiel, por lo que éste decidió comenzar a tocar un instrumento llamado kalimba, y recitar su poema-cántico “Son de la sangre” con una manta de fondo que decía: “Mi escuela es la poesía / mi salón [es] la calle” (Colectivo Intransigente, 2011). Aquí, la lectura convencional de textos fue sustituida por un *performance* improvisado en el cual se enfatizaba la búsqueda de que la palabra reconstruye, a través del arte, su función dentro de la sociedad.<sup>21</sup>

Las estrategias, el público meta y los resultados obtenidos varían en cada actividad. Los debates tratan de abrir el pensamiento crítico a todos los campos del saber, desde una perspectiva más o menos formal pero con el afán de compartir conocimiento; los integrantes son generalmente los mismos participantes, sus invitados y algunas otras personas que se suman (los debates se han presentado en lugares como el café Grafógrafo y la 29ª Feria del Libro de Tijuana 2011). En el caso del Taller, la intención es conocer a los

---

<sup>20</sup> Una opinión adversa sobre el uso del megáfono, que comparten muchos poetas, queda bien ilustrada en esta declaración de Yohanna Jaramillo: “me parecía bien interesante... que jalaron ellos [Intransigente] lo del megáfono que traía Lauri [García Dueñas] desde [...] Las Poetas del Megáfono, y veo que se lo traen para acá y me gusta mucho... no del todo porque sí sentía que de pronto era asustar a la gente. Siento que es como si a mí me ponen un mariachi al lado, yo no quiero escuchar mariachi, a lo mejor me gusta el rock. Y me es molesto que el mariachi a huevo me quiera meter [su música]” (entrevista, 2012).

<sup>21</sup> En este sentido es interesante una observación de Karen Márquez en el segundo grupo focal: “Estando en cada una de esas lecturas pues... es como sigue vigente, ¿no? esto del colectivo también. Por ejemplo, si al caso no llegara nadie a equis lectura y es únicamente Jhonnatan pues se convierte, no sé, en un *performance* o algo, pero individual” (Colectivo Intransigente, 2012). Es probable que Márquez se esté refiriendo a la mencionada actividad de Curiel en Orquesta Eléctrica.

demás integrantes, compartir sus textos en caso de tenerlos, y aprender más sobre la poesía; la interacción también es directa. En las Intransigencias el interés no es el lucro, en ocasiones ni siquiera la difusión de la obra propia (en ocasiones leen poemas de otros autores), sino la visibilidad en el espacio público de la ciudad. Por último, su activa participación en encuentros y festivales de literatura evidencia un interés por establecer vínculos con otros artistas jóvenes del país, y generar encuentros propios con alcance nacional, como la Constelación Poética, llevada a cabo del 20 al 24 de julio de 2011, en donde Márquez y Curiel realizaron lecturas, intervenciones y talleres en diversas ciudades del noroeste, centro y sur de México, donde participaron miembros de los colectivos Valle de las Lechuzas de Tecate; Red de los Poetas Salvajes, Poetas del Megáfono, PoesíaYTrayecto, Los Abisnautas y Asedio del D. F.; La Piedra, Moria y Poemantas por la Paz de Cuernavaca; Postcorrientistas de Oaxaca, así como editoriales cartoneras e independientes del D. F. y Tijuana.<sup>22</sup> Se trató de una iniciativa que, para Davo Valdés de la Campa, buscaba “conectar esfuerzos desde diferentes ciudades del país, primero, para servir como un ejemplo de unidad ante las situaciones adversas (la violencia y la apatía que asolaba el país), y también, con el propósito de intervenir la realidad a través de la acción poética, dar a conocer propuestas artísticas emergentes, así como generar alternativas de mundos posibles en base a la voluntad creativa” (2012: 11). En gran medida, esta “constelación” (nombrada así porque, al unir los puntos de las ciudades donde se llevó a cabo, generaba una figura constelada) surgió como parte de un viaje turístico que Curiel y Márquez realizaron por el centro y sureste del país.

Casi todas las actividades de Intransigente son organizadas por Curiel, Márquez o Robles-Castillo. En ocasiones han surgido iniciativas de Fortis, Mendoza entre otros, pero por lo general la logística y la organización corren a cargo de Curiel. A diferencia de agrupaciones como el Interdisciplinario La Línea o del Colectivo La Piedra de Cuernavaca, en Intransigente no se sigue estrictamente el modelo del colectivo red. Y sin embargo, tampoco es por completo idéntico a proyectos definidos como colectivos abiertos (por ejemplo, el Torolab de los años noventa o Colectivo Poético Asedio). Aunque sin lugar a dudas Intransigente no existiría sin la mediación de Curiel, ni su organización podría recaer por completo en otros integrantes, la cantidad de personas involucradas en sus diversas

---

<sup>22</sup> Para una descripción sucinta de algunos colectivos aquí mencionados, ver las notas al pie en § II.4.2.

actividades (ya sean eventuales o regulares) parece apuntar a la acumulación de acciones individuales agregadas en una acción colectiva que las abarca. Esta es una de las razones por las que se buscó hacer un análisis comparativo entre las entrevistas focales y las entrevistas individuales: Melucci (1996: 30ss) nos recuerda diferenciar a los movimientos colectivos que se conforman por una acción conjunta organizada de los que lo hacen a través de actos individuales agregados (digamos, una revuelta durante un apagón). Esta distinción nos permite observar, en Intransigente, una variedad de formas de asociación e integración, que quizás desde la dicotomía “integrantes/colaboradores” se pasarían por alto. Más adelante profundizaré sobre las narrativas de integración y cómo diversas personas ofrecen distintas versiones, para dar mayor o menor peso a narrativas centrales o emblemáticas de la conformación de una “identidad colectiva” a través de la narración.

#### I.4.2 Agitprop Art Space

*Estructura interna:* ensamble/colectivo red.

*Tipo de inversión:* económica, simbólica y social.

*División de actividades:* David White y Megan Willis se encargan de la parte visual del colectivo; James Meetze y Lorraine Graham co-curran la *reading series*.

*Tipo de colaboraciones:* por periodicidad eventual y por actividades específicas.

*Imagen o presentación pública:* espacio-galería con intereses multidisciplinarios, en busca de consolidar la noción de comunidad en North Park.

El día que conocí a David White fue también la primera vez que visité el local de Agitprop, en el vecindario recientemente gentrificado de North Park. Se trata de un local pequeño, que toma forma de los huecos que dejan otras construcciones del edificio (como en el techo, donde se delinear los contornos de unas escaleras), y que sin embargo cuenta con suficiente espacio para un segundo piso parcial, lo que le da una disposición a manera de foro y permite a la vez que los estudios instalados en varios cuartos y secciones estén relativamente aislados unos de otros. En Agitprop se organizan exhibiciones, exposiciones, lecturas, talleres, entre otras actividades. Sobre el nombre, White relata que los *newsletters* anunciaban el espacio como “Agitprop Gallery”, siendo que a él no le parece que sea una galería:

Even now I would say it's not really a gallery, in the sense that it doesn't function that way. In any general sense of the word, yeah [...] but I mean eh—eh, just kind of calling it Agitprop, just like, with the tradition of the name, being, um, that it—that it has the connotation of this institutional... you know like with the... Departments of Agitation and Propaganda in Soviet countries with these massive

organizations... that produced like literatures, films, plays... everything, paintings. And so the idea is that I wanted it to be... like that was some of the beginning, from the beginning, you know that it was gonna be one of those things, [...] where it kind of blurs the line between going from the aspect of individual artist to the neighborhood, and neighborhood being a very expansive idea, and then also—but also going across medias, it's like just not about one particular area, like visual or artistic culture (White, entrevista, 2012).

La conjunción de la identidad colectiva con un espacio concreto es una feliz concordancia, difícilmente coincidencia, que permite materializar la labor colectiva y facilita las dinámicas multidisciplinares de colaboración; Agitprop es en buena medida el local que lo alberga.

De acuerdo con las definiciones de White, y en concordancia con la descripción ofrecida por K. Lorraine Graham, Agitprop es un colectivo cerrado, a medio camino entre el colectivo red y el ensamble. El colectivo se compone de cuatro integrantes: White, Graham, Megan Willis y James Meetze; la organización interna tiende a reducir la distancia entre los “nodos” (al combinar o coordinar los contactos y redes sociales de los integrantes para gestionar una actividad), aunque también delegan mucha responsabilidad a las funciones personales. Así, mientras White y Willis organizan las actividades relacionadas a las artes visuales, Meetze y Graham se hacen cargo de la *reading series*. Esta es quizá una de las razones por las cuales White vacilaba, en su descripción sobre las dinámicas del colectivo, en emplear la analogía de la red o la del ensamble, donde más gráficamente se ilustra cómo las acciones individuales de los/as integrantes se agregan para dar forma a la identidad colectiva, así como las diversas partes de un ensamblaje se combinan de determinada manera. El factor individual juega un papel mucho más preponderante en Agitprop que en otros colectivos. En última instancia, es un gran ejemplo de que el grado de materialidad que subyace en las identidades colectivas (los espacios físicos y los materiales necesarios), son importantes para su conformación, incluso cuando los objetivos e intenciones de los integrantes no son necesariamente compartidos grupalmente.

La actividad que con más regularidad se realiza es la *reading series*, fundada por Meetze, Sandra y Ben Doller en 2008, hoy co-curada por Meetze y Graham. Esta última cuenta sobre la creación de esta actividad: “I was really, really skeptical about the possibility of doing a reading series in San Diego supportive of innovative literature. I [...] found it impossible to imagine that a community could thrive here. James had tried doing a

series before but hadn't had much luck with it. However, I'm so glad that James, Sandra and Ben founded the series, though, because they absolutely proved me wrong" (Graham, entrevista, 2011). En la *reading series* participan por lo general dos autoras/es por sesión (realizada cada dos meses aproximadamente), quienes leen fragmentos de su obra frente a un público conformado principalmente de otros autores y conocidos de los autores. Pese a que muchas sesiones son básicamente lecturas en atril, la novedad o importancia de la serie es que propone un lugar de intercambio de ideas, personas y textos fuera del círculo institucional ofrecido por las universidades. Como veremos (§ II.4.2), la importancia que tienen instituciones educativas en la conformación de comunidades artísticas en la ciudad se refleja en la alta dependencia de los artistas y escritores a universidades como UCSD, UC Riverside o Cal State San Marcos.

Las actividades de Agitprop están enfocadas a la reactivación de la interacción social y a la articulación de un sentido de comunidad, primero a nivel local pero con la intención de circular igualmente discursos a nivel nacional y, a largo plazo, a nivel binacional. Salvo la *reading series*, sus actividades están orientadas a proyectos específicos más que a sesiones periódicas y constantes. Incluso los talleres que realizan son cortos, de una o dos sesiones de duración. Para Graham, uno de los objetivos en Agitprop es que "we want to create a space which is... supporting very, very good, innovative art, um... by artists who are interacting with communities that aren't just the local. Right? That they may be local but they also include national and international artistic discourses, right? And in some cities it's much easier to blend your local community with that broader conversation, and in San Diego it's harder" (Graham y Wallace, entrevista, 2012).

Quizás *There Goes The Neighborhood!* sea el proyecto que mejor refleja esta intención de posicionar al vecindario como el punto de partida, la unidad de análisis y de cambio social. En la página de Agitprop se le describe como "a four day event that positions 'the neighborhood' as a fluid institution of creative production, critical thinking and intersecting interests", que consiste de "Collaborations between artists, residents, small businesses, universities and local activists [...] in a series of workshops, talks, installations, performances and tours that center around the North Park neighborhood of San Diego" (White, 2012). A la fecha se han realizado dos ediciones de *There Goes The Neighborhood!*:

The first iteration of *There Goes the Neighborhood!* took place in June of 2010 and focused on issues relating to gentrification. It examined how art can play a role in both neighborhood revitalization as well as also be complicit in the displacement of existing groups by those moving in. This year the focus of the *There Goes the Neighborhood* is “the neighborhood” as a nexus of global conditions that manifest themselves in local, everyday, situations (White, 2012).

Este proyecto está inspirado en *2837 University*, otra serie de conferencias, talleres y discusiones sobre la posibilidad de ensamblar una universidad a partir de espacios pre-existentes en el vecindario de North Park (la dirección de Agitprop es precisamente 2837 University Avenue). En conjunto, el objetivo parece ser la concientización del sentido de comunidad en uno de los pocos vecindarios donde se puede caminar en San Diego fuera de *Downtown*, una ciudad diseñada principalmente para recorrerse en automóvil.

Por el momento, sus proyectos a nivel binacional están en proceso de planeación y corren exclusivamente a cargo de Graham, quien ve en las lecturas bilingües una gran oportunidad para la escena de San Diego (Graham y Wallace, entrevista, 2012). Esto quiere decir que estas actividades se organizan en Agitprop más por interés personal que por decisiones tomadas colectivamente. Ciertamente, desde la primera entrevista por correo electrónico, Graham mostró su interés por realizar eventos bilingües, aunque desde entonces ya era consciente que “that’s something that’s going to take, I think, more resources than we currently have. Still, that’s very much on my radar” (Graham, entrevista, 2011). Aunque la *reading series* bilingüe se encuentra actualmente en tan sólo un proyecto, muestra la intención de explotar un capital cultural muchas veces desatendido, el de la interacción bilingüe en una ciudad conservadora como San Diego.

Junto a la importancia conferida por los integrantes de Agitprop al aspecto individual del trabajo en conjunto, Graham considera que la colaboración interdisciplinaria es una estrategia de supervivencia en una escena artística por otro lado precaria: “It’s easier to do interdisciplinary events in San Diego, in part because like... maybe there isn’t... maybe you can’t find a group of... of writers that you have stuff in common with, but you have a few writers, and then you can find, you know somebody like David who is doing visual art, and then, a musician, so... you know, there’s the potential to be collaborative here, in a different way... because people are *looking* for people to talk to” (Graham y Wallace, entrevista, 2012). Más por una necesidad del campo mismo que por aproximaciones teóricas, los integrantes de Agitprop encontraron en los eventos

interdisciplinarios una manera de presentar periódicamente su trabajo y el de otros artistas en San Diego u otras latitudes, para poder así comenzar a establecer diálogos a un nivel más allá de lo local.

#### I.4.3 Cog-nate Collective

*Estructura interna:* colectivo red.

*Tipo de inversión:* tiempo, social y simbólica.

*División de actividades:* aunque en la entrevista mencionan una clara división de actividades, lo cierto es que ambos integrantes comparten muchas de las funciones (ver § III.3.3).

*Tipo de colaboraciones:* por periodicidad constante y por actividades específicas.

*Imagen o presentación pública:* colectivo de artes visuales con interés en el trabajo comunitario y actividades multidisciplinares.

Cog-nate es representativo de lo que constituye a un colectivo: en principio, definirse como tal. En § I.3.2, veremos que dicha asignación ayudó a esta pareja de artistas a consolidar sus proyectos en Tijuana y San Diego. Al presentar este colectivo, muchas veces la pregunta que surge es si puede haber un colectivo de solamente dos personas. La respuesta es: pueden existir colectivos de una sola persona. O mejor dicho, puede haber una sola persona coordinando acciones colectivas, como lo hiciera en algún momento Raúl Cárdenas con Torolab o, en este caso, Misael Díaz y Amy Sanchez con Cog-nate.

Si la frontera no ha jugado un papel preponderante en la descripción de los dos colectivos anteriores, en el caso de Cog-nate pasa a primer plano no tanto porque sus integrantes se adhieran a un tipo de representación estereotípico de lo fronterizo, sino porque en sus propias palabras ellos *viven la frontera*, experimentan cotidianamente los procesos socioculturales que determinan las relaciones entre miembros de ambos lados. Díaz y Sanchez estudiaron en EE. UU. y han experimentado desde siempre la experiencia de vivir entre dos culturas. En el programa de mano de la exhibición *Mapping Occupations*, explican que su interés era explorar cómo los cambios en la política exterior de EE. UU. han modificado el flujo de los bienes comerciales a través de la frontera con México (Cog-nate Collective, 2012: 11). Y ciertamente, todos sus proyectos giran en torno a sitios cerca de los cruces fronterizos, como el Mercado de Artesanías La Línea en Tijuana y el Hotel del Migrante en Mexicali.

El primer proyecto de Cog-nate es *Mercado fantasma*, un archivo fotográfico de las alcancías que se venden en el Mercado de La Línea, tomadas desde septiembre de 2010 a la

fecha: “Estos pequeños recuerdos funcionan como representaciones ambiguas de la ciudad de Tijuana y la cultura transnacional de la región fronteriza” (Cog·nate Collective, entrevista, 2012). Con *reFORM*, en colaboración con los yeseros fabricantes de las alcancías, el colectivo diseñó dos nuevos moldes para alcancías, un saco de yeso y una televisión, que buscaban revertir de los símbolos de la cultura popular estadounidense (cascos de fútbol americano o de Homero Simpson), modelos cada vez más populares en las alcancías en venta antes de cruzar a San Ysidro. A mediados de 2011 rentaron un local en el Mercado de La Línea al que llamaron Espacio Cognado/Cognate Space, en resonancia con los motivos que daba Amy Sanchez para nombrar así al colectivo: “hay estos espacios cognados, um, hay... esas, conexiones que, que la gente no hace, que no se hace como más... más evidente, que no son dos ciudades que no tienen nada que ver” (Díaz y Sanchez, entrevista, 2012). Sanchez recuerda la etimología de “cognado/*cognate*” (del latín *cognatus*, “de la misma descendencia”, *Online Etymology Dictionary*) y plantea dos ejemplos de espacios cognados: uno privado (su estudio en Tijuana y San Diego) y uno público (“la Revu y *downtown* San Diego tienen mucho en común” Díaz y Sanchez, entrevista, 2012).

En el Espacio Cognado curaron la exposición *What Are You Bringing from Mexico?*, donde exhibieron obras de Michael Ruiz, Beckri Eguez, Fred Lonidier, Perry Vasquez, así como *Mercado fantasma* y *reFORM* (Cog·nate Collective, 2011). Integrantes de Colectivo Intransigente participaron con una lectura de poesía desde el techo del mercado. Este espacio también sirvió como base para los Talleres en el Cruce, una serie de presentaciones, residencias y talleres por artistas y artesanos locales e internacionales. El primero de estos fue “Transformación/Transformation”, serie de talleres artísticos en colaboración con la artista tijuanaense Carmela Castrejón, dirigido a niños que trabajan en la economía informal en la Línea o son hijos de vendedores ambulantes y locatarios del mercado. De noviembre a diciembre de 2011 organizaron una “residencia artística” para que mujeres mixtecas pudieran trabajar, exhibir y vender sus blusas bordadas a mano, en un intento por “introducir y hacer más visible la presencia indígena en la línea” (Cog·nate Collective, entrevista, 2012).

Además de la efímera colaboración con Intransigente, Cog·nate ha participado con otros artistas y colectivos a través de Satellite, un proyecto de arte público organizado por



el colectivo Dare-Dare de Montreal, Canadá, que difundió proyectos e intervenciones públicas por tres artistas montrealenses: Adaptive Actions, Constanza Camelo y En Masse; también incluyó proyectos de Cog·nate y otros artistas locales. Como parte de Satellite se organizaron los proyectos *El Cruiser: Mural en tránsito*, donde los artistas gráficos Peru Dyer (Montreal), Eric Wixon (San Diego), Cafy (Tijuana), Shente (Tijuana) y Alhex Dicer (Guadalajara) pintaron un automóvil mientras cruzaba La Línea. También se lanzó la *Cartelera Móvil*, un marco portátil en el que a la fecha se han exhibido dos obras: *Espacio disponible*, en colaboración con Jamilah Abdul-Sabur, y *Mejor encender una luz que maldecir la oscuridad*, junto con las mujeres mixtecas de la comunidad de Valle Verde, Tijuana.

En lo que va de 2012 han presentado dos proyectos: *Las múltiples vidas de una tele*, el cual integra las alcancías de televisión a los productos en venta en el Mercado de La Línea y “busca analizar la línea entre objeto de arte y objeto artesanal” (Cog·nate Collective, entrevista, 2012), y *Objects Completing a Cross-Border Economic Trajectory*, que constituye una expansión del concepto que motiva a *Mercado fantasma*: una documentación fotográfica de la circulación de todos los bienes materiales en venta en el Mercado de la Línea (ya no solamente las alcancías), acompañada de mapas y detalles del itinerario de cada objeto, que no siempre resulta en una línea recta de sur a norte, sino que puede llegar a cruzar la frontera varias veces antes de llegar a su destino final. A través de esta exposición, Cog·nate busca mostrar que el consumidor de los productos en La Línea “is no longer the white-American tourist, but rather seems to be the U.S. born children of immigrants, who watch football, and *fútbol*. [...] And interestingly, these are the products that are still produced in Mexico, highlighting the need to reconfigure the meaning of authenticity in artisan production in a culturally globalized world” (Cog·nate Collective, 2012: 11).

Cog·nate es además el único colectivo, entre los tres analizados, que realiza actividades en otra región fronteriza aparte de Tijuana-San Diego, ya que Sanchez creció en la región de Calexico-Mexicali, que también atrae su atención. Sus padres han vivido en Imperial Valley desde el tiempo suficiente para observar cómo se han modificado las dinámicas sociales en la región, y ése es precisamente el tema de la exhibición *Something to do with crossing*, que consistió en entrevistas con personas que contaban sus historias

sobre el cruce ilegal (algunas muy crudas, como la que relatan de un hombre devorado por coyotes). Estas experiencias eran contrastadas con los recuerdos y recuentos de la familia de Sanchez sobre una frontera incluso íntima, en la que los indocumentados cruzaban los jardines de su propiedad donde colgaban su ropa, que era robada o canjeada sin una verdadera lógica: un camión de niña por una camiseta grande de hombre, por ejemplo. Los proyectos restantes trabajan de cerca con la comunidad del Hotel del Inmigrante en Mexicali: en *La otra mitad*, realizado con deportados que se alojaban en dicho refugio, los deportados fotografiaron diversos objetos y escenarios del Hotel, compilados en un libro que también incluye testimonios orales de los inmigrantes. Por último, en *reMATERIALIZATION*, se tomaron fotografías a latas de conserva, costales de frijol y arroz, etcétera, que eran vendidas al precio real del producto para donar el dinero al Hotel y comprar dichos objetos. Con esto buscaba hacerse hincapié en la capacidad simbólica de la fotografía para sustituir el objeto que representa, a la vez que se explotaba el fetichismo del arte para apoyar a grupos marginados (Díaz y Sánchez, entrevista, 2012)

Numerosos proyectos de Cog-nate se han presentado en galerías de UCSD, donde Díaz cursa la maestría en artes visuales. En 2011, *reFORM* y *Something To Do With Crossing* fueron exhibidos en la sala principal y el 404 Studio de la galería VAF; en 2012, Eliza Slavet incluyó *Objects Completing...* en una exposición de la galería ARTifact en Sixth College, titulada *Mapping Occupations*, mientras que piezas de Satellite formaron parte de la exhibición *New Institutions*. Aunque el grueso de sus trabajos versa sobre Tijuana, Mexicali y las relaciones fronterizas, el apoyo institucional que reciben proviene principalmente de una universidad californiana. Díaz explica esto como una estrategia tipo “Robin Hood” de los recursos institucionales para el arte:

DÍAZ: Hemos podido trabajar porque tenemos ese apoyo institucional, este... aunque a la misma vez, o sea, muchos de los artistas que hemos conocido, y grupos que hemos conocido acá [en México], siempre nos dicen: “No, ¿por qué no han aplicado a...?” ¿Cómo se llama?

¿Fonca?

DÍAZ: Fonca, este, a todas...

SANCHEZ: A las becas mexicanas.

DÍAZ: Ajá. Mis profesores también: “Ah, aplica a las becas mexicanas”. Y, o sea... creo que, en sí hay más... apoyo de este lado, pero nosotros el apoyo que hemos recibido es... el poco (*ríe*), creo, que hay en San Diego, por medio de la universidad (Díaz y Sanchez, entrevista, 2012).

La manera en que los de Cog·nate toman provecho de todos los recursos disponibles es un reflejo de las múltiples estrategias que las poblaciones fronterizas toman para poder cruzar. En comparación, en sus años de licenciatura (que ambos cursaron en UCLA), Díaz y Sanchez encontraban a sus compañeros mexicanos y mexicano-estadounidenses muy enojados con la imposición histórica de la frontera, mientras que para ellos era algo dado, fáctico, y que lo que les interesaba era observar la manera en que la gente se adapta a los procesos fronterizos. Para ellos, en UCLA

SANCHEZ: Había tantos muchachos que tenían... esta, esta frontera psicológica que eso... um, estaban en Los Ángeles, o sea, ni en el *sitio* de la frontera, ni cerca de esa zona, o sea...

DÍAZ: Es expandido, la frontera expandida.

SANCHEZ: ...pero yo, siempre era como, mi frustración, que ¿cómo puedes hablar de la frontera, cómo puedes decir que tú entiendes... em, ese espacio como algo geográfico, si realmente estás viviendo en una frontera psicológica, no física? [...] Yo siento que hay gente que vive *en* la frontera—esas fronteras psicológicas, son menos. Okey, ¿necesito una visa para pasar al otro lado? Pues la saco. Va a tomar tiempo, va a tomar...

DÍAZ: Y si no puedo alguien que conozca cruza para...

SANCHEZ: Sí...

*Hay métodos para adaptarse...*

SANCHEZ: Sí, o si no puedo cruzar legalmente, pues hay un guía. Tengo que juntar el dinero pero no es algo... es difícil, pero no es imposible, cruzar (Díaz y Sanchez, entrevista, 2012).

Al mismo tiempo que se distinguen de otras comunidades de mexicanos y mexicano-estadounidenses, reconocen el hecho de que la suya es una experiencia en particular, y comprenden que existe una multiplicidad de representaciones sobre la frontera. Pero en sus obras y entrevistas sí se percibe una lucha por la búsqueda de, en palabras de Díaz, otras “representaciones más orgánicas de la frontera” (Díaz y Sanchez, entrevista, 2012). En los próximos capítulos se detallará cuáles son aquellas a las que directamente se oponen y las tomas de posición y apuestas que realizan en el campo de las representaciones.

## I. 5 Conclusión

En el presente capítulo se ha revisado la estructura interna, las actividades y los integrantes principales de los tres colectivos estudiados: Intransigente, Cog·nate y Agitprop. Los colectivos artísticos por lo general corresponden al esquema de cooperación social, planteado por Melucci en su teoría sobre movimientos colectivos, y para estudiarlos

cabalmente debe comprenderse también el contexto o campo dentro del cual se desenvuelven. Para ello, se realizó una breve contextualización sobre la presencia de los colectivos y agrupaciones en la historia reciente del arte y la literatura, específicamente en las ciudades de Tijuana y San Diego. Luego de una revisión a la sociología de la cultura de Bourdieu, se observó que los integrantes de estos colectivos han llegado a convertirse en sus propios mediadores través de la colaboración y la acción en conjunto, con lo cual los filtros que aplican los *gatekeepers* a los artistas y escritores emergentes son paliados o contrarrestados por el alto grado de visibilidad pública que les confieren. En este marco, la acción colectiva constituye una estrategia viable de “democratización” del arte. También hemos visto un interés expreso por participar de manera más activa en la esfera pública, el contexto local o las representaciones sobre la frontera, que no necesariamente vuelven “comprometido” a su arte, pero en definitiva nos muestran los intereses y las inversiones personales de sus integrantes al momento de poner en marcha un colectivo con inclinación a lo multidisciplinario.

## CAPÍTULO II. REPRESENTACIONES EN/SOBRE TIJUANA Y SAN DIEGO

### II.1 Introducción: la disputa por las representaciones

Pierre Bourdieu pone énfasis en el papel que desempeña la disputa dentro de los campos: “una parte muy importante de la actividad intelectual consiste en luchar por la buena lectura [...] una de las apuestas de la lucha es apropiarse de la lectura legítima: soy yo quien les dice a ustedes lo que se dice en el libro o en los libros que merecen ser leídos por oposición a los libros que no lo merecen” (2010: 263). Aquí entiende la lectura como un concepto abarcativo, reemplazable “por toda una serie de términos que designan toda clase de consumo cultural” (Bourdieu, 2010: 253); desde esta perspectiva, las representaciones son productos culturales que son consumidos, “leídos” por sus receptores meta. En el presente caso, la búsqueda de legitimidad por las lecturas (o interpretaciones) sobre Tijuana y San Diego propicia la disputa por sus escrituras (o representaciones). Los artistas se adhieren u oponen a diversos tipos de representación, y sobre todo crean los suyos propios para explicarse la realidad que los circunda. En este capítulo haremos una contextualización sobre dos tipos específicos de representación que se han generado en torno a la región fronteriza: uno que percibe a las ciudades de Tijuana y San Diego como una región integrada de una u otra forma (cultural, social, económicamente, etcétera), y otra que las percibe como entidades separadas. Reducir estos tipos a endógenos y exógenos, *emic* y *etic*, nos impide percibir la interconexión inherente en ambos, más por la adyacencia geográfica que por otros factores. Como veremos en los casos más complejos, como el de Cog-nate, la cuestión no reside en cuán distintas son las dos sociedades, sino más bien qué tanto ocultan la interacción evidente entre las dos, y cómo algunos individuos se adaptan a la existencia de ese filtro de valores humanos y económicos que es la frontera.

Aunque esta investigación se plantea como un acercamiento inductivo sobre las percepciones de los artistas en torno a la labor colectiva, y dado que Melucci advierte sobre la importancia de conocer el contexto del colectivo para comprenderla, en este capítulo se analizan algunas de las representaciones puestas en juego en torno a Tijuana y San Diego, sobre todo la manera en que éstas activan o generan diferencias no sólo entre ciudades o

nacionalidades, sino también por “raza”, clase, grupo social, afiliación política, etcétera. Ante la multiplicidad de representaciones posibles, y las diferencias manifiestas entre ellas, los miembros de los colectivos ofrecen también una perspectiva propia, a veces en oposición directa a versiones “oficiales” de la representación de la frontera y otras con representaciones nuevas. Aludiendo a Ferdinand de Saussure, dice Stuart Hall que “Difference signifies. It ‘speaks’” (Hall, 1997b: 230). Aunque tras cualquier lenguaje hay un esfuerzo por acercarse a la verdad, la definición sobre la representación de Hall nos permite ver que enunciar la diferencia implica tener el poder de asignársela a otros. Toda representación conlleva relaciones de poder, unas veces menos implícitas que otras. Tener control sobre las representaciones de la ciudad es de alguna manera tener control sobre la ciudad misma; incluso cuando un discurso no es dominante ayuda a sus enunciadores a paliar (a veces sólo en un plano simbólico) el efecto que el discurso legítimo pueda tener sobre ellos.<sup>23</sup> La representación de Tijuana por los tijuanaenses se ha vuelto en ocasiones una obsesión que sin embargo no puede negar la inmensa cantidad de visitantes, artistas e intelectuales por igual que vienen cada cierto tiempo a analizar procesos sociales en la ciudad. Ya Humberto Félix Berumen reconocía esta disputa en su propia representación (de naturaleza documental, pero representación al fin y al cabo) de Tijuana:

la hegemonía discursiva acerca de Tijuana obedece a la atribución de un conjunto de propiedades estigmatizadoras, ciertas determinaciones sociales o causas particulares, cierto desarrollo histórico, algunas constricciones, así como la imposición de varias de las disposiciones que han regido desde entonces tanto las visiones como las prácticas sociales. Por tanto, reconocer la historia que hay detrás de esa mirada implica reconocer su genealogía y la imposición de hegemonía (quién, cómo y desde dónde). No está de más decir que se trata de una mirada asimétrica de diferenciación social mediante la cual se otorgó a Tijuana una identidad estigmatizada (Félix Berumen, 2011: 132-133).

La pregunta sobre *quién* es, si atendemos a la naturaleza *capilar* o inmanente del poder hegemónico que mencionaba Michel Foucault, resulta la más difícil de contestar, aunque nunca se elude dicha tarea. En realidad, las representaciones estereotípicas de Tijuana son producto tanto de la circulación internacional de una fama (impuesta sobre todo desde

---

<sup>23</sup> Por este motivo, y no por los binarismos en que puede caer, es importante el estudio de lo que Josué Beltrán denomina “la leyenda blanca de Tijuana” (Beltrán, tesis, 2012), ese contra-discurso de la Tijuana doméstica, íntima y hasta campirana, plasmada sobre todo en las fotografías de Kingo Nonaka, fotógrafo japonés que se estableció en Tijuana y cuyo acervo gráfico constituye la fuente principal del análisis de Beltrán.

afuera) como de la reproducción artificial de algunos de los rasgos de esta fama, lo que Jean Baudrillard llamaba “simulacros”.<sup>24</sup>

San Diego, por su parte, también ha sido modelada para aparentar ciertos simbolismos, y así representar aquello con que se asocia a California (hermosas playas, clima cálido, etcétera), incluso si los litorales y cauces de los ríos deben rediseñarse arquitectónicamente: “for the modern tourist or new resident, bewitched by the postcard beauty of San Diego Bay, the idea of geographical determinism is easy to grasp. But it is also illusionary, since the modern harbor is a social artifact: a century-old-long, billion-dollar work of jetty building, dredging, and infilling” (Davis, 2003: 21). Y pese al gran estímulo económico de las industrias turística y militar (o quizás precisamente por eso), a David Reid le parece que, “Historically, it seems San Diego cannot represent itself, and is barely represented by others. In history and literature, though America’s seventh largest city at the millenium, it scarcely registers” (2003: 5). Para este autor, uno de los grandes logros de *Under The Perfect Sun*, un volumen con revisiones históricas de Mike Davis y Jim Miller sobre la ciudad y narraciones recopiladas por Kelly Mayhew, es precisamente que “San Diego begins to represent itself” (Reid, 2003: 16). El hecho de que, como en Tijuana, la disputa por las representaciones gire en torno a la autogestión de la misma o, en otras palabras, la agencia de los habitantes en los procesos de auto-adscripción de su ciudad, nos habla de puntos de convergencia (si bien más simbólicos que estructurales) entre ambas ciudades, lo cual abre una posibilidad de diálogo que pudiera beneficiar grandemente a ambas partes: al encontrar la independencia de sus representaciones, podrán entrar en contacto con el otro.

Por representación se entiende en este trabajo lo que establece Stuart Hall en “The Work of Representation”:

Representation is the production of meaning through language. [...] Language does not work like a mirror. Meaning is produced within language, in and through

---

<sup>24</sup> Para comprender cómo operan los simulacros en Tijuana, es ilustrativa la siguiente anécdota de Yépez, sobre el enganchador de un antro donde trabajó como mesero: “Lo que aquel enganchador hacía era jalar norteamericanos, hablarles en espanglish y en español sobrecodificado, utilizando palabras clave, estereoripadas, como ‘Señoritas’, ‘Tequila’, etcétera. Él se transformaba en un mexicano autosimulado que encajaba y, a la vez, jugaba con las expectativas de los turistas norteamericanos. O, mejor dicho, de las expectativas que él creía que tenían los norteamericanos. / Él construía un simulacro de lo mexicano, precisamente, para no entregar lo que él creía que era lo verdaderamente mexicano, que –según él, me llegó a decir– los norteamericanos realmente no podrían soportar [...]. Él jugaba con las otredades imaginarias y vividas que poseía sobre lo mexicano” (Yépez, 2005: 28).

various representational systems which, for convenience, we call “languages”. Meaning is produced by the practice, the “work”, of representation. It is constructed through signifying—i.e. meaning-producing—practices (1997a: 28).

A través de esta definición se vuelven más visibles las connotaciones políticas y las relaciones de dominación inmanentes en los procesos de representación, de los cuales el mundo del arte nos provee de algunos de los ejemplos más “pintorescos”. Tomando en cuenta que hablamos menos de lenguajes que de “sistemas representacionales”, y que la representación es un acto de producción de significado, en la siguiente sección discutiré algunos tipos de representaciones en/sobre<sup>25</sup> Tijuana y San Diego, propuestos por diversos autores desde campos como la antropología, la filosofía, la historia, los estudios demográficos, etcétera. Después, en § II.3, mostraremos algunas representaciones (que corresponderían más o menos a lo *emic*) de habitantes y residentes en Tijuana y San Diego, con énfasis particular en los artistas aquí estudiados, para ver cómo responden a otras representaciones sobre la frontera. El objetivo es determinar cómo los integrantes de Intransigente, Agitprop y Cog-nate participan en la discusión o la “disputa” en torno a las representaciones de Tijuana y San Diego, y qué propuestas ofrecen para explicar sus procesos sociales cotidianos y las redes de significado que a partir de ellas se tejen.

## II.2 La frontera como síntesis

A continuación se discuten cuatro representaciones sintéticas o integracionistas de la frontera Tijuana-San Diego (de Néstor García Canclini, Lawrence Herzog, insITE y Tijuana: Tercera Nación), así como la crítica que a ellos han hecho autores como Tito Alegría, Heriberto Yépez, Jhonnatan Curiel y James Gerber. En ocasiones las llaman con otros apelativos: “conceptualización”, “caracterización”, “estereotipo”, etcétera, pero todos

---

<sup>25</sup> Para Laplantine y Nouss, “son esas palabritas (*con*, y no *contra*; *en*, y no *sobre*; *y*, y no *o*; *entre*, y no *el uno*, *el ser*, *el todo*; *hacia*, como *visión* y no como *objetivo*) las que permiten aclarar las conjugaciones de los verbos, los diferentes regímenes del mestizaje, sus modulaciones (más que sus modalidades), sus tempos, sus ritmos musicales y cromáticos respectivos” (2007: 28-29). Pese a las críticas que se pueden hacer a la perspectiva del mestizaje que estos autores proponen, me parece que el hecho de poner atención a esas “palabritas” (a las preposiciones, que ciertamente apuntalan las direcciones finales de los verbos, y a las conjunciones, que conectan o contrastan oraciones) son fundamentales para cambiar los vocabularios dicotómicos que tienen un efecto regresivo en toda nueva teoría. En lugar de dar predominancia a cierto tipo de preposiciones o sus acepciones sobre otras, como parece proponer la cita anterior, busco hablar de representaciones en/de o en/sobre una ciudad, para mostrar incluso tipográficamente la tensión que subyace entre las diferencias de varios tipos de representaciones.



coinciden en los siguientes aspectos: 1) apuntan o aspiran a una visión integrada o globalizada de las ciudades fronterizas, y 2) fueron construidas por académicos y promotores culturales “de fuera”. Aquí viene al caso una anécdota de la que habla García Canclini en *Culturas híbridas*: “No faltan los que, pese a no haber nacido en Tijuana, en nombre sus quince o veinte años en la ciudad, impugnan la insolencia paródica y desapegada: ‘Gente que recién llega y quiere describirnos y decirnos quiénes somos’” (2001: 295). Parte de esa “gente” serían “los que sólo están de paso, son turistas o... antropólogos curiosos por entender los cruces interculturales” (García Canclini, 2001: 295). Determinar quién es nacido en la ciudad y quién no, resulta fundamental para discutir los mecanismos de diferenciación y exclusión que se activan al poner en marcha las representaciones de Tijuana, San Diego y de hecho cualquier otra ciudad. Las representaciones sintéticas, por lo general, excluyen aspectos de la Tijuana “íntima” o cotidiana de sus habitantes, quizás para centrarse en el exotismo filantrópico o en el consumismo, mientras que los tijuaneños ven el mundo del turista y el fuereño (ya sea connacional o extranjero) como un mundo irreal (Ongay, 2010).

En esta investigación se ha evitado recurrir a procesos sintéticos de representación. La síntesis es una de las herramientas racionales más utilizada para realizar representaciones exógenas de la frontera (es decir, las formuladas por los no nacidos en la región); podemos decir que autores como Néstor García Canclini y Homi Bhabha al hablar de Guillermo Gómez-Peña, o Gloria Anzaldúa (ver Vila, 2001) construyen sus aproximaciones teóricas a partir de una visión sintética del contacto intercultural en la ciudad y en la frontera. Como todo acto de representación, la síntesis no es 100 % verdadera ni ficticia, sino que pone énfasis especial en las coincidencias o los cruces (como la cita a García Canclini lo testimonia), más que en las diferencias culturales. Privilegia cierto tipo de concepción de la ciudadanía sobre otros.

### II.2.1 Frontera e hibridez en el siglo XXI: ¿cuánto ha cambiado el panorama?

En el marco del 5º Encuentro Internacional de Poesía Caracol, en septiembre de 2011, un estudiante de la UABC escuchaba a Javier Norambuena, poeta chileno invitado al encuentro, quien se mostraba fascinado por la cercanía de Tijuana con EE. UU., la cual percibía en las

personas que hablaban inglés en la Zona Centro (blancos y latinos por igual), en los señalamientos de tráfico de la ciudad (↑ *SAN DIEGO, SCENIC ROAD*), etcétera. Norambuena remató su alabanza diciendo que parecía como si Tijuana misma fuese Estados Unidos, a lo que el estudiante acotó que más bien se trataba de una cultura híbrida.

¿A quién le suena familiar esta historia? Bajo riesgo de sonar a prédica, con esta anécdota se pretende hacer notar que el concepto de hibridez, a lo largo de sus ya varios años de servicio, se ha convertido en una especie de muletilla conceptual, que permitió lidiar más fácilmente con los conflictos de dominación y autonomía en la región aunque no logró subvertirlos, y que deberían preocupar por igual a todos los mexicanos pero con los que están mucho más familiarizados los tijuanaenses, tanto histórica como geográficamente. Decir que Tijuana es híbrida es *desear* que lo sea, como afirma Yépez. Sin embargo, la Tijuana-espejismo efectivamente existe y es el rostro turístico de la ciudad, al que acude la mayoría de los visitantes con dinero, y que tiene su contraparte en la versión turística de San Diego, detrás de la cual se esconde una de las ciudades más estratificadas, social y racialmente, de los Estados Unidos.

Los puntos clave de la hibridación son, de acuerdo a García Canclini, los procesos de descolección-recolección y de desterritorialización-reterritorialización (García Canclini, 2001: 276ss). En este sentido, casi cualquier manifestación de contacto cultural en la que un elemento “ajeno” se introduce a otro sistema lo alteraría y lo volvería híbrido, lo cual hace a este concepto tan problemático como otros que han tratado de definir el momento posterior al encuentro intercultural. García Canclini considera que no todas las estrategias de hibridación provienen de las instituciones y los grupos hegemónicos (2001: 36), pues también se desarrollan desde los sectores populares, entre los jóvenes, en las comunidades indígenas que emigran a zonas urbanas, etcétera. El autor ve a las grandes ciudades y las fronteras “como contextos que condicionan los formatos, estilos y contradicciones específicos de la hibridación” (García Canclini, 2001: 22), y más particularmente a Tijuana, como uno de sus mayores “laboratorios” (2001: 293). *Culturas híbridas* fue constantemente criticado a lo largo de la década de los noventa, hasta que en 2001, en una nueva edición, García Canclini explica con mayor detalle la elección de la hibridez como término abarcativo de otras manifestaciones de la mezcla cultural, frente a mestizaje, sincretismo o fusión (2001: 20-25) y abre una pregunta importante: “¿Es posible democratizar no solo el

acceso a los bienes, sino la capacidad de hibridarlos, de combinar los repertorios multiculturales que expande esta época global?” (2001: 28). Pese a que hay que tratar con cuidado el concepto de “multiculturalidad”, como veremos en el caso de Cognate la capacidad de acceder a los bienes y de hibridarlos no se traduce automáticamente en una apertura de los flujos transfronterizos. El empoderamiento para cruzar es crecientemente un asunto individual e intransferible.

Una de las ideas más interesantes que retoma García Canclini es la de los ciclos de hibridación de Brian Stross, “según la cual en la historia pasamos de formas más heterogéneas a otras más homogéneas, y luego a otras relativamente más heterogéneas, sin que ninguna sea ‘pura’ o plenamente homogénea” (García, Canclini, 2001: 15), y se entiende, tampoco plenamente heterogénea. Esta idea nos permite repensar el proceso histórico que han sobrellevado San Diego y Tijuana desde el reforzamiento de la frontera luego de los atentados del 11 de septiembre de 2001 (11-S), cuando se creó “el Departamento de Seguridad Interna (DHS, por sus siglas en inglés), del cual se desprenden la Oficina de Inmigración y Aduanas (ICE), Patrulla Fronteriza y la Oficina de Aduanas y Protección Fronteriza (CBP)” (Mendoza, 2011).<sup>26</sup> Los procesos de hibridación en ambas ciudades se han solidificado en lugar de volverse más líquidos, como propondría la perspectiva postmodernista y la tesis central de García Canclini, incluso en las enmiendas de su prólogo: “Las fronteras rígidas establecidas por los estados modernos se volvieron porosas. Pocas culturas pueden ser ahora descritas como unidades estables, con límites precisos basados en la ocupación de un territorio acotado” (2001: 22). Para cualquiera que cruce cotidianamente la frontera hoy en día, sabrá que esto no se acerca tanto a la realidad. Sin embargo, cabe mencionar que la idea de los ciclos es recurrente un trabajo sobre la

---

<sup>26</sup> Sobre cómo se vivió el 11-S desde Tijuana y qué repercusiones tuvo para el tráfico de garitas, Alexandra Mendoza de *San Diego Red* (versión online en español del *San Diego Union-Tribune*) recopila el siguiente testimonio: “Oscar Preciado, director del proyecto de ampliación de la garita de San Ysidro por parte de la [CBP], todavía recuerda cómo actuó el cruce fronterizo ese trágico día. El representante de aduanas recuerda cómo antes del 9/11, era normal que los automovilistas se desesperaran si el tiempo de cruce ascendía a más de una hora. Su forma de demostrarlo, era a través del claxon. Pero ese día, ante la noticia de los ataques a Nueva York, la ‘línea’ vivió un silencio sepulcral. ‘Ese día nadie pitó’, recuerda Preciado. ‘Fue un gesto de solidaridad y respeto con todo el país’. Minutos después del ataque en Nueva York, las garitas cerraron momentáneamente para después retomar operaciones. Preciado comenta que aquel martes de 2001, llegó la orden desde la capital estadounidense de revisar carro por carro, hecho que derivó en tiempos de espera que ascendieron hasta las tres horas, algo inédito en aquel entonces para la frontera más visitada a nivel mundial. Los tiempos de cruce cambiaron de minutos a horas, tiempo que hoy en día más de 50 mil vehículos y 25 mil peatones que transitan diariamente en esta frontera están acostumbrados a esperar” (Mendoza, 2011).

frontera de otra naturaleza, el de Tito Alegría, para quien “Más que un proceso creciente en el tiempo, los cambios en la diversidad e intensidad de la interacción entre ambos lados de la frontera ha sido cíclica” (2009: 26).

A través de las críticas a Canclini podemos ver que, efectivamente, hay ciertos aspectos de la teoría de la hibridez que no logran superar las barreras ideológicas y dificultades epistemológicas que el término se proponía disolver. Más aún, no arrojan luz sobre las relaciones de poder inmanentes en la relación de un país con otro, o de un centro con una periferia, así como entre distintos sectores sociales de una misma ciudad. En la experiencia fronteriza, esto se traduciría en la diferenciación de los individuos por su capacidad o no de cruzar la frontera, y de la constante oposición del Otro con el Uno o *self*, y que le da lugar al Otro sólo en tanto le recuerde a sí mismo. Este es un tema del cual hablan tanto Frantz Fanon en *Pieles negras, máscaras blancas* como Bhabha en *The Location of Culture*, pero en la frontera Tijuana-San Diego se manifiesta como la invisibilización de la frontera por parte de los sandieguinos, la frontera silenciada.

Unos años después de la edición “corregida” de *Culturas híbridas*, Heriberto Yépez le hace una crítica profunda en su introducción a *Made in Tijuana*, aunque astutamente no la dirige a García Canclini sino a “sus receptores y divulgadores —los académicos, artistas, autores y periodistas que simplificaron su tesis sobre la hibridación y el postmodernismo” (Yépez, 2005a: 13). El autor tijuanaense ubica la genealogía del término en la discusión de Jameson y Lyotard sobre la postmodernidad y de Gruszinski sobre el mestizaje, y la considera “una máscara de la ‘síntesis hegeliana’” (Yépez, 2005a: 13), en tanto que “resuelve simbólicamente contradicciones muchas veces insolubles en lo real. La síntesis es puramente imaginaria” (Yépez, 2005a: 19). Considera que la idea de síntesis detrás de la hibridez hace a esta última no tanto un concepto descriptivo sino prescriptivo, que “se ha mostrado como un ideal, algo deseable” (Yépez, 2005a: 20). Tijuana se define más bien por sus contradicciones y desencuentros, causados principalmente por la desigualdad económica y cultural entre ambos países, y “también por su autoconsciencia de ser desigual a Estados Unidos, desigual a la ciudad de México, *de ser otro México y algo más allá de los Estados Unidos* —o un *tener más acá* a Estados Unidos” (Yépez, 2005a: 33).

Ante la representación de lo híbrido, Yépez propone la fisión, en la que los elementos en interacción provocan un violento choque (2005a: 30), una representación que

Jhonnatan Curiel de Intransigente, si bien muy “yepeciano” en algunas de sus opiniones y posturas respecto al campo literario en Tijuana, ha criticado en un texto del proyecto inédito *Diccionario Filosófico de Tijuana*, coordinado por Pepe Rojo. Es, por una parte, importante notar cómo el pensamiento de Yépez predomina en las representaciones de Tijuana “desde adentro”, y cómo Curiel también se integra a la discusión sobre éstas y ofrece su propia postura: “No es extraño que la mayoría de escritos sobre lo fronterizo busquen meollos en su interpretación del ‘asunto tijuanaense’, quieren llegar al centro del límite (oh paradoja de la lógica); porque ¿qué es eso del ser fronterizo sino un chicle conceptual cuando se mastica demasiado? hasta provoca indigestión ontológica a algunos” (Curiel, s.f.). Luego procede a hacer la crítica de algunas formas de representación de lo fronterizo:

¿Laboratorio de la posmodernidad? Mejor laboratorio de ocurrencias; ¿La identidad es el turismo? Turismo enfermo en todo caso, qué paisaje tan hermoso para los americanos, ese de las farmacias abiertas y los letreros que dicen NO TAXES, DUTY FREE, ¡50% DISCOUNT!; ¿Fusión o híbrido? (Anti)Fusíbrido; y por último, una de las interpretaciones más actuales, Tijuana como ¿Fisión? ¿Fuerza-de-resistencia como la “perfecta metáfora de la cultura en la frontera”?, aún cuando dicha metáfora sea tan inocente como para considerarse perfecta, y más aun cuando el sentido de su perfección esté dictado por el autonombamiento. La fisión es el primer estadio de la fusión, una tesis sin antítesis que se autonombra síntesis no es funcional, es inocente [...] Así Tijuana tan parecida a una partícula elemental en el centro del átomo, su presencia es tan solo la probabilidad de su ausencia. En este sentido, la identidad o cualquier otra esencialidad acerca de Tijuana depende del punto de vista del observador. Por esta misma probabilidad existe, y existimos. (Curiel, s.f.).

En la siguiente sección veremos que la crítica de Curiel se posiciona dentro de otra representación frecuente en últimos tiempos: la multiplicidad de la frontera. Pero aquí vemos que, si bien ciertamente mucho de su bagaje crítico proviene precisamente de la discusión en que se mete de lleno, Curiel confronta indirectamente sus percepciones de la frontera con teorías integracionistas, en específico la de García Canclini, a la que hace eco en expresiones como *Laboratorio de la posmodernidad* o *híbrido*. La posibilidad de participar en el *Diccionario filosófico de Tijuana* surgió más por sus méritos personales que por su participación en Intransigente (otros integrantes no fueron invitados a dicho proyecto). Curiel muestra regularmente tener el aire de portavoz de su grupo, no sólo en este texto sino también en un texto-presentación del colectivo publicado en la revista *La*

*pedra* de Cuernavaca, con un título que es una mezcla de manifiesto literario con panfleto político: “Si en las calles hay muertos habrá poesía” (Curiel, 2012: 12-16).

En Tijuana, a lo largo de la década del 2000, se fundaron numerosos colectivos (Sandoval, 2004: 71-72), surgieron escenas musicales como la de punk cerca del 2005<sup>27</sup> el “boom de la Sexta”<sup>28</sup> en 2009, y desde el 2010 el Pasaje Rodríguez se instauró como punto de referencia en el arte independiente de la ciudad (ver § I.4.1), al que le seguiría el Pasaje Gómez. Si locales como el Jai-Alai o el Iguanas<sup>29</sup> dejaron de operar o tener importancia capital en la escena artística al cambio de milenio, nuevos lugares vendrían a llenar esos espacios, como el Multi-Kulti o, ya en la década de 2010, el Black Box. Toda esta escena artística en Tijuana no nació a partir del reforzamiento de la frontera: los procesos sociales que formaron una comunidad artística visible y saludable tuvieron origen en los grupos independientes fundados en espacios universitarios.<sup>30</sup> Para entender cómo ha cambiado el panorama debemos tomar en cuenta no sólo la crítica a la hibridez sino también cómo algunos procesos han modificado, en los últimos diez o quince años, las condiciones histórico-sociales de San Diego y Tijuana, la inevitable relación entre su crecimiento económico (sobre todo para Tijuana) y el campo artístico en que se desenvuelven. Bourdieu nos hace recordar que el campo es producto de la distribución, en el espacio pero también el tiempo, de sus participantes, sus intereses y las reglas en juego (2010: 38). El mundo que documentó García Canclini en los ochentas ha cambiado considerablemente. La hibridez, o al menos las características que la definirían (capacidad de cruce, ausencia de adscripciones identitarias totalizantes), son cada vez más un asunto de clasificación y segregación, pues en Tijuana, para 2009, la mitad de la población no tenía visa ni, por ende, la posibilidad legal de entrar a los EE. UU. (Alegría, 2009: 91).

---

<sup>27</sup> Muchos tijuanaenses que hoy se encuentran en los 20-30 años de edad participaron en la escena *punk* de mediados de los 2000, incluyendo varios integrantes de Intransigente, como Curiel, “Luressia” y Torres-Maciel, integrantes de la banda musical San Pedro El Cortez como Diego Córdoba, etcétera (Curiel, entrevista, 2011).

<sup>28</sup> Con ese nombre se conoce al auge que ha tenido la calle Sexta en los últimos años por el número de locales abiertos y la gran afluencia de jóvenes locales. Lorena Mancilla hace un recuento crítico de este “*revival* del centro tijuanaense”: “Después de 2007, muy pocos se atrevían a correr el riesgo de estar en un bar lleno de narcos [...]. El cambio radical vino con la apertura de La Mezcalera en enero del 2009, la cual fue seguida por muchos otros bares” (2010: 52-53).

<sup>29</sup> De acuerdo a Pedro Gabriel Beas (“Hiperboreal” de Nortec), “el club más importante que ha habido de música en México se llama El Iguanas” (en Sandoval, 2004: 109).

<sup>30</sup> La UABC se fundó en 1957 y UCSD en 1960, mientras que las humanidades comenzaron a ser enseñadas en 1986 y 1964, respectivamente.

El retrato de Sandoval de una escena artística en Tijuana prácticamente híbrida se cuestiona cuando se ve forzada a reconocer que “Evidentemente no todos los que crecieron en esta ciudad en los ochentas y noventas tuvieron oportunidad de disfrutar de este ‘típico estilo de vida clasemediero tijuanaense’” (2004: 34), expresión que, acota Sandoval, fue empleada por “Hiperboreal” en su grupo focal con Nortec “para abordar la cuestión de la hibridación cultural. Considera que la hibridación es fuerte en Tijuana para cierto estrato social, el medio y el alto, y que todavía puede ser más palpable en la generación previa, la de los nacidos en Tijuana en los años cincuenta y sesenta, quienes prácticamente no tuvieron ningún contacto mediático con el centro del país durante su juventud” (Sandoval, 2004: 34, n. 53).

Si la hibridez es comprendida como un fenómeno social en declive en la sociedad tijuanaense, se entienden mejor algunos fenómenos actuales en esta escena artística que, por supuesto, está en estrecha relación con lo que sucede del otro lado, aunque este proceso sea frecuentemente silenciado entre los discursos nacionalistas de ambos países. Frente al reforzamiento de la frontera, primero con *Operation Gatekeeper* y después con las modificaciones a las políticas fronterizas después del 11-S, los campos artísticos de cada ciudad, sobre todo en Tijuana, se vieron obligados a buscar más opciones desde su propio lado. Los productos de segunda mano, traídos o comprados en EE. UU., proporcionaron a artistas tijuanaenses elementos tecnológicos que muy poca gente en México tenía en ese entonces,<sup>31</sup> pero pese a esto (o quizás como consecuencia directa), en las últimas décadas, y de manera más marcada en el cambio de milenio, los elementos en juego para la participación en un campo artístico han tenido menos que ver con la participación a nivel binacional que con la regional o nacional. Se explica que, a nivel micro, no se observe una interacción fuerte entre todos los colectivos aquí estudiados, como Agitprop e Intransigente, pese a la relativa cercanía geográfica y el alto parecido entre sus actividades literarias, así como que, a nivel macro, “las ciudades fronterizas contienen cada vez más elementos correspondientes a las estructuras urbanas del propio país” (Alegría, 2009: 25).

---

<sup>31</sup> Por ejemplo, “Hiperboreal” considera que la frontera ha sido crucial en su formación musical: “en los ochentas estábamos a un millón de años luz inclusive de ciudades mucho más importantes que Tijuana como Guadalajara, Monterrey y el DF”. Asimismo, Pepe Mogt afirma: “nuestra formación tiene mucho que ver con nuestra posición geográfica” (en Sandoval, 2004: 108).

Al reconsiderar la utilidad de la teoría de la hibridez para explicar los fenómenos de interacción entre artistas en Tijuana y San Diego, vale la pena recordar una consideración de Alberto Melucci sobre los movimientos sociales: “We must at all times keep in mind the limits of any typology: they depend on the dimensions of action that are originally selected by the observer” (1996: 30). No es algo que sólo le sucede a la investigación de García Canclini: igualmente, en *Do-It-Yourself Art* eran los colectivos mismos, y no Sandoval, los que daban forma a la investigación. Trabajos como el de Cognate nos recuerdan que efectivamente existe una población que corresponde a algunas de las características de la teoría de la hibridación (no todas), mientras que el de Intransigente y Agitprop nos muestran dos escenas artísticas distintas y distantes entre sí. Aquí vale la pena recordar a Alegría, que analizaremos con más detalle en la siguiente sección: “los flujos interurbanos binacionales son más bien un producto histórico de las diferencias estructurales entre ambos países [...], diferencias que crecen en el transcurso del tiempo. En el espacio fronterizo, esos flujos son multiplicados por la adyacencia urbana binacional. Los flujos son el medio de una relación, pero no son suficientes para una integración” (Alegría, 2009: 24).

## II.2.2 Metrópolis, región o población: ¿qué es lo transfronterizo?

La idea de Tijuana-San Diego como zona transfronteriza es producto de conceptualizaciones pro-globalización, en gran medida impuestas “desde afuera”. De acuerdo a Tito Alegría, son principalmente autores estadounidenses y europeos los que acuñaron y abogan por este concepto. Aquí analizaremos algunos puntos del debate en torno a la representación de lo transfronterizo, sobre todo a partir de textos y conferencias de James Gerber y Tito Alegría. Ambos conocen mutuamente el trabajo del otro, y si bien coinciden en algunos puntos, su opinión en torno a la interacción en la región nos permite ilustrar posturas comunes hoy en día al hablar sobre la frontera en Tijuana y San Diego. Aunque sus estudios pertenecen a los campos de la economía y los estudios de población, algunas aproximaciones narrativas sobre Tijuana y San Diego (Mayhew, 2003; Ongay, 2010), así como el trabajo de campo realizado en esta investigación, confirman por un lado el desigual desarrollo urbano-social, y por otro la existencia de una población que



efectivamente puede considerarse “transfronteriza” pero es también esporádica e irregular, lo cual dificulta su clasificación a partir de datos cuantitativos.

Desde la década de los ochenta, varios estudiosos han discutido la pertinencia de nociones como región o metrópolis transfronteriza. El estudio más relevante en los últimos años al respecto es *Metrópolis transfronteriza*, de Tito Alegría, donde muestra que las estructuras espacial y agregada de ambas ciudades no son idénticas y, por lo tanto, no puede hablarse de tal:

Las diferencias entre ambos lados de la frontera producen un potencial de complementariedad entre ellos; la cercanía hace posible un complemento real por medio de las interacciones transfronterizas. [Pero] Esta interacción interurbana no permite la convergencia urbana porque las diferencias entre ciudades de ambos lados de la frontera dependen de condiciones nacionales, no de condiciones locales (Alegría, 2009: 76).

Alegría critica la noción de “región” que emplea Jorge Bustamante (el primero en proponer un enfoque transfronterizo en México), al afirmar que “La binacionalidad de la región fronteriza es aquí una definición geográfico-social y no político-administrativa” (Alegría, 2009: 16). También discute el concepto “metrópoli transfronteriza”, de Lawrence Herzog, quien “clasifica las relaciones entre ambos lados de la frontera en: manufactura global transfronteriza, mercado transfronterizo de trabajo, mercado transfronterizo de consumo, mercado transfronterizo turístico y mercado transfronterizo de vivienda y suelo” (Alegría, 2009: 19). Alegría cuestiona la idea que Herzog tiene del mercado; no es que exista un mercado transfronterizo, sino que los agentes mismos lo son: “Cuando un agente del norte (supongamos que tiene un comportamiento como uno del sur) participa en un mercado del sur, sólo lo puede hacer bajo las reglas y niveles del sur de la frontera y estas dos características son diferentes a las del norte. Ese agente que vive en el norte de la frontera es transnacional, pero el mercado en el sur es nacional” (Alegría, 2009: 20).

La postura de James Gerber nos hace repensar el asunto, también desde una perspectiva socioeconómica; entre bromas y veras, proclamaba en sus clases de SDSU la aparición de un nuevo fenómeno de repoblación, la “contra-reconquista”, que consistía en la compra de viviendas en Baja California por parte de ciudadanos estadounidenses, en las cuales no se establecían definitivamente sino por temporadas, lo cual vuelve difícil su cuantificación en las estadísticas de ambos países. Aunque las conclusiones de Alegría son innegables, para Gerber esta postura silencia grandemente la presencia de los latinos y los

mexicanos en EE. UU., así como de los estadounidenses en el lado mexicano.<sup>32</sup> Gerber menciona que la migración y la integración económica son fenómenos fronterizos (este último no generalizado en toda la región nacional), lo cual no niega que la frontera siga teniendo esa doble función que mencionaba Michael Kearney como filtro y clasificador (2008: 97), principalmente de valores pero también de personas e ideas. En su conferencia en *TedX Tijuana*, Gerber afirmó que el hecho de que no se acepten pesos en San Diego pero sí dólares en Tijuana es

a cautionary tale for globalists, for the people who think the world is flat, for people that think there's no difference, [that] we're now a long, integrated area. You ask this person who's told you that they don't take pesos [...] and you say, "Well, you know, I just thought, maybe [it's] because we're so close to the border, that you may take pesos." And sometimes you get the following response: "We're not near the border. That's way far from here"—you know, fifteen miles. But this tells you about how many people look at San Diego-Tijuana. It's a barometer, if you will, of some part of the population's perspective (Gerber, 2011).

De acuerdo con Gerber, estamos a medio camino entre una división nacionalista y una integración globalista: "Many people live in San Diego and never think about the border", pero también afirma que las lecciones geográficas, políticas y sociales de la frontera nos muestran que "There's a new type of citizenship that's being created in the border region [...] what I would call to as trans-border or trans-national population" (Gerber, 2011). Al final de su conferencia, reconoce que la población transfronteriza está dividida en un sector muy necesitado y uno de gran potencial capital. Así pues, la población transfronteriza se encuentra diferenciada por dimensiones de (bi)nacionalidad, clase, etnia, etcétera, y se distingue a su vez de las poblaciones nacionales de cada lado de la frontera.

Alegría advierte sobre la representación de la región/metrópolis transfronteriza que, "si se usara de modo equivocado el concepto de región binacional en la elaboración de

---

<sup>32</sup> Se da espacio a algunas de estas representaciones en la contribución de Kelly Mayhew a *Under the Perfect Sun*, donde se incluyen narraciones de negros, asiáticos, mexicanos y otras minorías étnicas que residen o trabajan en San Diego (Mayhew, 2003: 271-360), así como en las descripciones que hace John Pluecker del nuevo tipo de visitante o migrante estadounidense a Tijuana. Por ejemplo: un güero pegado al celular que merodea un puesto de tacos como si fuera el dueño; una pareja de hombres donde uno funge como "buscador" de quién sabe qué y el otro como su guía por la ciudad; una joven negra con dos niños "blaxicanos" en un barrio de El Florido; niños que en los puestos de comida hablan en inglés, entre muchos otros. En su crónica, Pluecker no olvida que está en otra tierra, por muy bien que la comprenda, pero atestigua un cambio inevitable en los flujos sociales de norte a sur en Tijuana: "Igual me equivoco al decir que el gabacho actual en Tijuana ya no es el de antes, ya no es el *Springbreaker*, ya no vienen en manadas, ya no llenan la Revu como —me dicen que fue pero nunca vi— antes. Ya no es ese gringo. [...] Igual me equivoco al incluirme en esta nueva versión de gringuez. Pero qué decir: aquí estamos pues" (Pluecker, 2010: 61).

políticas públicas sobre la frontera, es decir, si se usara en el sentido político-administrativo, podrían generarse situaciones lesivas a la soberanía nacional de cualquiera de los dos países” (2009: 16). Esto podría tener consecuencias estructurales, sobre todo para el lado mexicano. La pregunta sería cómo generar lazos entre las dos naciones sin que la soberanía de cualquier parte se vea comprometida. Si bien la vía institucional es muchas veces rechazada por los artistas independientes, en el panorama actual parece ser la única que facilita la movilidad de artistas en ambos lados de la frontera, la circulación de ideas y la interacción intercultural. Es indispensable discutir la pertinencia de crear lazos institucionalizados de colaboración transfronterizos, principalmente frente a la advertencia sobre la posible vejación a las soberanías nacionales y a la distancia crítica que han tomado los artistas independientes frente a las instituciones en general, y las culturales en particular.

No se debe olvidar que efectivamente existen sitios “transfronterizos”, por así decirles, ya sea porque constituyen las únicas vías de acceso oficiales (garitas, aeropuertos, centrales de autobuses) o porque en ellas se realizan actividades terciarias o de vivienda (*malls*, zonas turísticas o suburbanas, entre otras); que efectivamente hay, de acuerdo a Gerber (2011), sistemas de producción, flujos laborales y, en suma, una población que puede ser transfronteriza, a la que los eventos en cualquier lado de la frontera los afecta. Las discusiones Gerber-Alegría han llevado a pensar lo transfronterizo no como un espacio social territorializado, o como un sistema urbano binacional, sino como una población particular, como un *rasgo distintivo* o *cualidad* antes que un espacio social concreto. No es en el sustantivo (la frontera) donde debemos centrar nuestra atención sino en su adjetivo (lo fronterizo) para comprender cómo se posicionan los artistas en ambas ciudades ante la posibilidad de cruzar o no. Ser fronterizo no es ser tijuanaense, ni sandieguino, pero la frontera ha estado ahí desde la fundación misma de Tijuana, y ha sido fundamental en muchos momentos del desarrollo de ambas ciudades. Más aún, se delimita crecientemente por condiciones socioculturales y de origen muy específicas: en últimas fechas, por ejemplo, el predominio de los discursos “endémicos” de Tijuana sobre los de fuera se ha acrecentado significativamente. De manera similar, lo transfronterizo se constituye por una población considerable, si bien en ocasiones difícilmente cuantificable (por la volátil

condición como turista/migrante/residente de muchos mexicanos que trabajan o estudian en San Diego, ya sea que vivan en Tijuana o no).

La existencia de dos escenas artísticas independientes, una en Tijuana y otra en San Diego, constituye otra prueba más de que no hay una región ni una metrópolis transfronteriza Tijuana-San Diego, aunque tampoco podemos negar que existe un cierto grado de interacción entre ambas ciudades y existe una población con la posibilidad de cruzar. Aquí es importante recordar las “inversiones personales” (§ I.3.4) que tiene cada artista en las representaciones de la ciudad. A menos que los artistas se encuentren dentro de la reducida población transfronteriza en Tijuana (y pese a la casi ausencia de la misma en San Diego, aunque en teoría no tienen restricciones administrativas como la visa), es difícil que la totalidad de actividades de los colectivos versen sobre la frontera. Aunque en cada colectivo podemos hallar actividades en las que se toma en consideración la interacción transfronteriza, como *Anastasio Catarsis* de *Intransigente* y las proyectadas lecturas bilingües por Agitprop, sólo Cog·nate tiene como objetivo principal describir y analizar los procesos de interacción binacional o transfronteriza, debido a los intereses y antecedentes personales de sus integrantes. En § III.3.3, al analizar socio-lingüísticamente algunas narraciones de Díaz y Sanchez de Cog·nate en torno a la frontera, veremos que sus integrantes tuvieron una vida muy marcada por el constante cruce de la frontera, y son los únicos artistas entrevistados en esta investigación que cuentan con el permiso SENTRI. Esto va nuevamente a contracorriente de las generalizaciones de Sandoval sobre la clase media tijuanaense (ver § II.3.1): a la fecha, en *Intransigente* sólo Daril Fortis, y desde hace poco tiempo Jhonnatan Curiel, cuentan con visa de turista. Y si bien Graham ha participado en actividades en Tijuana como las ediciones 2011 y 2012 de la Feria del Libro, la participación de integrantes de Agitprop en Tijuana es prácticamente nula. También es cierto que el hecho de que los estadounidenses tengan menos restricciones administrativas para cruzar no es ningún privilegio a la hora de formarse en la fila y que, como dice T. B. Beaudreau sobre una anécdota en *La Línea*, “The American found it astonishing that there was not a special line to accomodate him” (2011: 24). La dificultad de cruzar no es en sí misma un motivo o pretexto para la baja interacción, sino un resultado del reforzamiento de la frontera desde el 11-S, así como de la historia particular del desarrollo de cada ciudad en

el contexto de sus relaciones regionales y nacionales, así como de la segregación socioespacial en ambas.

Pero la escena artística en Tijuana no nació con el reforzamiento de la frontera. ¿Qué sucedió en las décadas de los 80's y 90's que sentó sus bases? Si bien es cierto que la existencia de locales donde se presentaban bandas musicales estadounidenses (como el Bar Iguanas) “gave local musicians firsthand access to the latest U.S. musical trends well before they were heard in Mexico City” (Madrid, 2008: 27), también es cierto que el impulso cultural surgido por la formación de instituciones culturales como Cecut y El Colef a principios de los años '80, así como el crecimiento en infraestructura de la UABC, haya contribuido grandemente a la conformación de la escena cultural en Tijuana, de la cual la “era Nortec” es sólo la punta del iceberg. Sergio Brown dice sobre el origen de Bola 8 (ver § 1.2.4):

Fuimos un grupo de jóvenes creadores que nos cruzamos en la espiral académico-humanística de Tijuana. Interconectados por vínculos y redes de amistad, maestros e ideas en común que fluían entre la UABC y la Ibero [Universidad Iberoamericana], y viceversa, a finales del Siglo XX. Circuló información sobre cine-comunicación e investigación que nos hizo abordar el proceso creativo con teorías y metodologías del campo de la comunicación en México. Aparte una exploración-cuestionamiento permanente sobre la realidad política, cultural y perceptual, que hizo que exploráramos y detonáramos una serie de paradigmas sobre el ser artista y el ser universitario. La búsqueda de construcción individual y colectiva del conocimiento. Estábamos todos hambreados por conocer y crear, y para nosotros, las “instituciones” siempre estuvieron obsoletas, al margen de nuestros procesos de auto-organización (Brown, entrevista, 2011).

Si bien los artistas no perciben a las instituciones culturales como promotoras de este desarrollo, recuentos como el segundo volumen de *Emergencias*, de Norma Iglesias (inédito) nos muestran que en realidad contribuyeron grandemente a la formación de dicha escena. En el caso de los colectivos literarios estudiados, cabe mencionar que Curiel trabaja como asistente de investigación en El Colef, mientras que él, Robles-Castillo y “Luressia” estudiaron en la UABC (los dos primeros comunicación, y la última artes plásticas). Márquez, por su parte, cursa la licenciatura en pedagogía en la Universidad Pedagógica Nacional (UPN), campus Tijuana. La diversidad de carreras y la importancia que ha adquirido la licenciatura en comunicación de la UABC (adscrita al departamento de Humanidades, y no al de Ciencias Sociales como en la UNAM), parecen ser también algunos de los motivos de la inclinación tan recurrente a la experimentación multidisciplinaria que

se observa en las artes de Tijuana. Es hasta la siguiente generación, la de Alberto Paz (1988) de *Trenzología Fronteriza*, que encontramos a un escritor que estudia literatura y trabaja en una institución cultural, el Cecut. También es cierto que muchos de los viajes a festivales y conferencias son financiados por instituciones culturales, en programas que proveen apoyos a los artistas a cambio de una determinada cantidad de horas de trabajo comunitario con la organización de actividades culturales, como el que recibió Robles-Castillo del Cecut el año pasado (Conaculta, 2011). Ciertas cosas han cambiado, y pese a que algunos toman una posición abiertamente opuesta a las instituciones, muchos de los logros y redes sociales de la escena independiente parecen estar cimentados en bases de un modo u otro institucionales.<sup>33</sup> La inexistencia de un movimiento artístico análogo en San Diego durante la misma época muestra que ya desde antes de 11-S existían procesos diferenciados entre ambas ciudades. En San Diego el objetivo de los artistas actuales es crear una escena artística visible, generar un espacio local de difusión fuera de los que ofrece La Jolla. Ese es uno de los objetivos que persiguen David White y Lorraine Graham: mientras que los integrantes de Intransigente buscan posicionarse en el de por sí complejo campo artístico en Tijuana, en Agitprop se busca utilizar el arte como un medio para fomentar la interacción en una ciudad con altos niveles de segregación social (Alegría, 2009). Esto no quiere decir que no haya una “escena” en San Diego, sino que el papel de las instituciones culturales como UCSD es mucho más importante que en Tijuana y, de hecho, más que en otras ciudades de EE. UU. De acuerdo a White, la única manera de cambiar las dinámicas de una ciudad es desde abajo, con la comunidad más inmediatamente afectada por ellas (White, entrevista, 2012). Es un trabajo lento y a veces ingrato, pero los miembros de Agitprop saben que es necesario para concebir algún cambio a largo plazo en las dinámicas del mundo artístico en San Diego.

---

<sup>33</sup> Por ejemplo, Bola 8 tuvo como base de operaciones la UABC, mientras que Cecut ha sido sede en varias ocasiones del Caracol. No siempre la relación institución-artistas ha sido armoniosa, como atestigua la formación del colectivo Poeta No Lugar a partir de la clausura del histórico taller de poesía de la UABC. Ante la pregunta de por qué es tan importante la universidad en la historia de tantos colectivos, Sergio Brown contestó: “Creo que desde la UABC, en un estado inconsciente quizá, por ser ‘educativa’, no considerábamos ‘institución’ a la Universidad. Al menos yo no la veía así. En ese momento estaba ‘pasando algo’ (Taller de cine y un impulso a la investigación social y a los productos artísticos) que respondían a las necesidades intelectuales de muchos de nosotros, y no la considerábamos una ‘institución’ (algo instituido, inamovible). Y a lo que se refería el nombrar ‘institución’ a lo otro, era una referencia directa a las ‘instituciones’ obsoletas de ARTE Y CULTURA del Estado y del Municipio, que respondían a intereses partidistas del gobierno en turno” (Brown, entrevista, 2012).

Los únicos focos institucionales en ambas ciudades que podrían generar espacios “híbridos” o de interacción, y que realmente han generado propuestas artísticas innovativas en los últimos años, son las universidades, en particular UCSD y la UABC, que a la larga resultaron ser maravillosas incubadoras de proyectos artísticos, lo cual ha hecho que trabajen ahí autores de la talla de Jerome Rothenberg, David Antin y Rae Armantrout (en UCSD) o Heriberto Yépez (en UABC, y por un tiempo también en UCSD) y que hayan estudiado jóvenes escritores como Graham, Pluecker y Pimienta en EE. UU., y Curiel, Robles-Castillo, “Luressia”, Fortis y Mendoza, entre muchos otros. Estas dos universidades, el único cobijo institucional de las artes, no tienen convenio de colaboración para generar enlaces institucionales binacionales en cuestión de arte y cultura. Si bien es precisamente una de las propuestas de esta investigación para la consolidación de una interacción binacional sólida, más allá del Laboratorio Fronterizo de Escritores (organizado por Cristina Rivera Garza en el Fondo de Cultura Económica de San Diego) son pocos los ejemplos que nos puedan mostrar los beneficios que la colaboración institucional entre ambos países podría traer a las comunidades artísticas de Tijuana y San Diego.

Si hubiera tal grado de interacción entre Tijuana y San Diego que pudiéramos hablar de una “cultura híbrida”, sería relativamente sencillo encontrar colectivos binacionales cuyos miembros residieran permanentemente en cualquier ciudad (incluso en ambas), con lugares de trabajo y presentación indistintamente mexicanos o estadounidenses y, sobre todo, bilingües. En lugar de eso, tenemos varios colectivos que, desde sus propios intereses y posibilidades, aprovechan sólo parcialmente de los recursos y beneficios que pueden obtener de la interacción transfronteriza. Lo más cerca que encontramos a un colectivo de este tipo es Cog-nate, pero su interés particular en los temas fronterizos tiene que ver con su experiencia particular y con la intención de confrontar las representaciones de la frontera con sus experiencias personales y visiones de vida, más que con las aproximaciones “simbólicas” de la frontera provenientes de la literatura chicana (Díaz y Sanchez, entrevista, 2012). Su sola existencia no nos permite hablar de una escena artística híbrida.<sup>34</sup> Lo que es más, los integrantes de Cog-nate no se comportan exactamente como dice la literatura sobre la hibridez: poseen un alto grado de percepción sobre las diferencias

---

<sup>34</sup> No podemos olvidar las experiencias de Acanto y Laurel e Interdisciplinario La Línea, que muestran un panorama distinto al que presenta esta tesis.

estructurales no sólo con los estadounidenses y con los mexicanos del centro-sur, sino también con los mexicano-estadounidenses más allá de la frontera (tan cerca como Los Ángeles), y saben explotar al máximo la posibilidad de tomar recursos materiales y simbólicos de ambos países. Díaz afirma que, al producir un arte fronterizo entre dos países, entre lo artesanal y lo artístico, “Nos interesa extraer lo máximo que podamos de esas instituciones, de ese público, para distribuirlo” (Díaz y se Sanchez, entrevista, 2012).

Con todo lo interesante que resulta el estudio de Alegría, carece de una dimensión histórica que nos haría comprender cómo es que históricamente no se ha dado la integración binacional. Al descubrir que “Daredevil” Dick Ferris sabotó la revolución anarquista en Baja California (Miller, 2003: 169ss); que grupos de vigilantes estuvieron cotidianamente conformados y patrocinados por personajes prominentes de la sociedad sandieguina (Miller, 2003: 180ss); que el proyecto del aeropuerto binacional en la Mesa de Otay se vio frustrado por conflictos políticos (Alegría, 2009: 102-103; Davis, 2003: 124-125), o que P. Wilson surgió del partido republicano en San Diego, se comprende cómo se ha ejercido un rechazo constante y sistemático a la integración regional desde el lado estadounidense. Miller llega a afirmar que “the vigilantes were not aberrations in San Diego’s otherwise tolerant hegemony but rather an expression of the city’s essential character” (2003: 183), y que “when contemporary groups like the White Aryan Resistance [...] make their way into the news, they are only saying out loud what the majority of San Diegans expressed in the not-too-distant past” (2003: 166).

Desde esa perspectiva, no resulta extraño que no exista una región (mucho menos una escena) transfronteriza. Las cosas han cambiado, hoy San Diego y Tijuana son ciudades supuestamente más liberales, y aun así resulta sintomático que los intereses de Agitprop e Intransigente apunten más hacia sus circuitos nacionales que hacia la interacción binacional o transfronteriza, sin que por ello dejen de aparecer alusiones en las entrevistas realizadas a la frontera y a la ciudad vecina. Si este panorama se contrasta con el ejemplo de Cog-nate, vemos tres estrategias completamente distintas para encarar, apoyar o reformular los procesos de representación de las ciudades de Tijuana y San Diego, entre muchas otras que influyen y son influenciadas por otras estrategias de representación a las que se oponen o se adhieren, en un fenómeno que Mijaíl Bajtín denominó “heteroglosia” y considera que cada representación, incluso cada enunciación, es irreductible a un solo



lenguaje unitario y monolítico: “Within the arena of almost every utterance an intense interaction and struggle between one’s own and another’s word is being waged, a process in which they oppose or dialogically interanimate each other” (1981: 354). Ninguna representación es, discursivamente hablando, mejor o superior a las otras, pero la forma binaria que parecía resolver lo transfronterizo, o para el caso también el hibridismo, se ve saturada por muchas opciones posibles.

### II.2.3 El legado de inSITE y Tijuana: Tercera Nación

Ya desde 2004, un año antes de su última edición, Sandoval hablaba de “la inercia de los eventos desairados de InSite” (2004: 85, n. 175), pero es necesario conocer un poco más de la historia de esta bienal (que más bien se realizaba cada tres o cuatro años) para conocer los alcances que tuvo en el horizonte artístico de la región. Surgida a iniciativa de Instalation Gallery, que publicaría todos sus catálogos, inSITE (1992-2005) mantuvo su enfoque en el arte público. Michael Krichman y Carmen Cuenca, directores de inSITE97, comentan que la primera edición de inSITE no tenía una perspectiva binacional, aunque algunas obras fueron montadas en Tijuana (1998: 9). Con el creciente interés y la inversión de numerosas instituciones de Baja California y la Ciudad de México (como Cecut, Fonca e INBA), así como de empresas nacionales y transnacionales (Telmex y Telnor, BBVA Bancomer, Calimax, Delta, Qualcomm, etcétera), la siguiente edición contaba con casi cuarenta localidades en San Diego y Tijuana. Según Krichman y Cuenca, “inSITE94 suggested the rich possibilities of working on a binational basis and engaging the region’s communities in artist’s processes of working outside the context of traditional art venues” (1998: 9).

Es así que, de acuerdo a esta perspectiva, “se abren las puertas” a la colaboración binacional e internacional (pues también se invitó a artistas de otras nacionalidades), a través de itinerarios a instalaciones, exhibiciones y exposiciones en ambas ciudades. Se creó un catálogo sorprendente en el que participaron figuras locales, nacionales e internacionales del arte contemporáneo, como “Erre”, Einar y Jamex de la Torre, Carlos Amorales, Helen Escobedo, Thomas Glassford, Francis Alÿs, Melanie Smith, Krzysztof Wodiczko (en su segunda intervención en Tijuana), Judi Werthein, entre muchos otros.

Crecientemente desde insITE97 se incluyeron mesas de discusión académica sobre el arte en la frontera y/o en torno a las obras, llamadas *Conversations*, en espacios como El Colef y Cecut en Tijuana, o el Salk Institute y la Athenaeum Music and Arts Library en La Jolla. En insITE00-01 se llegaron a publicar, además del catálogo que desde 1994 acompaña a cada edición, un volumen extra con las *Conversations* y otro más con material adicional (Yard, ed., 2004). La importancia debida a la conversación académica en torno a la producción artística es, para algunos autores, una influencia directa de bienales internacionales como DOCUMENTA.

Las reflexiones en las *Conversations* fueron cada vez más y más críticas. Por ejemplo, las participaciones de García Canclini y José Manuel Valenzuela en insITE97 parecen justificar ideológicamente los procesos artísticos puestos en marcha por los organizadores. Apenas tocan el tema de la inmensa participación institucional y de la industria privada en la conformación de eventos artísticos masivos (García Canclini, 1998), o parecen un pretexto para hablar de sus propias preocupaciones teóricas sobre el estudio sociocultural y antropológico del arte, más que de las obras en sí (Valenzuela, 1998). Sin embargo, para insITE00-01 Georges Yúdice pedía mayor atención al alto grado de participación que tuvieron los organizadores y curadores en los procesos artísticos desarrollados en el marco de este evento; afirma que, en las reseñas y textos sobre insITE, las nociones de

colaboración e interacción aparentemente significan el encuentro o el trabajo en conjunto entre dos actores: la gente pobre (con frecuencia en función de su raza) y por otro los artistas, como si el “compromiso” sólo fuera importante a partir del encuentro entre estos dos actores [...] hay un entendimiento un tanto fetichista de la “colaboración” y el “público” [...]. Más aún, existen muchos otros actores, una gran cantidad de ellos intermediarios que colaboran en la autoría de estas obras. Por un año o más los artistas han estado trabajando con curadores, directores, el equipo de los directores, representantes corporativos, públicos y de comunidades (cuyo contacto casi siempre lo obtienen los directores y su equipo). [...] Entender la colaboración como aquella que considera todos los aspectos del desarrollo de los proyectos, y en un evento mayor (insITE) en el que están incluidos, puede implicar, sin minimizar en lo absoluto la actividad de los artistas, que se plantee que en este complejo proceso existe una coautoría” (Yúdice, 2002: 83).

Yúdice utiliza la metáfora del teatro para describir el proceso de creación artística en insITE, donde los productores contratan a “directores/guionistas” (los curadores) encargados de buscar artistas que sigan un “‘guión’ o agenda del programa” y quienes, sin embargo, encuentran estrategias de subversión e inversión para recuperar su agencia en la

producción artística (2002: 83). Tales reflexiones llevan a Yúdice a concluir que, “al reconocer que las instituciones utilizan a los artistas, éstos deben detectar un espacio de posibilidad u oportunidad de un ‘punto de fuga’ de dichas limitaciones. El ‘guión’ o agenda es sólo un punto de partida” (2002: 83). Otro participante en las *Conversations*, David Ávalos, hacía preguntas en su intervención en torno al *modus operandi* de insITE, que siguen donde se detiene Yúdice: “¿para qué comunidad realmente se está haciendo? ¿Qué comunidad realmente apoya a insITE? ¿Cuáles son los beneficios para la comunidad? ¿Cómo saben sobre ella? [...] ¿Están reuniendo a la gente con los otros artistas que están trabajando con la otra comunidad, con la comunidad de la clase trabajadora, la comunidad sindical y otros? ¿Qué comunidad se está formando? ¿Con qué comunidad se está entablando una relación? ¿A qué comunidad se está sirviendo?” (Ávalos, 2002: 96).

Pese a la gran discusión teórica, crítica y artística que generó a lo largo de sus más de diez años, para Sandoval insITE “ha tenido influencias notables en el desarrollo y formación de las artes visuales en la ciudad, no obstante en los grupos focales [que conforman su investigación] sólo fue valorada esta contribución por los integrantes de Radio Global” (2004: 85). Es curioso constatar que, de los cuatro colectivos que analiza, sólo Radio Global no participó en edición alguna de este proyecto. Sandoval no llegó a documentar insITE05 porque aún se encontraba en etapa de gestión y organización cuando terminó su tesis, aunque ya mencionaba que Bulbo e Itzel Martínez del Cañizo participarían en el evento (2004: 85). Le faltó tiempo para hablar de la inclusión de Yonke Art en la producción de un video para la intervención de Måns Wrangé, *The Good Rumor Project* (Sánchez y Conwell, eds., 2006: 126), o de Galatea Audiovisual, la productora de Bulbo, en *Of Translation: Fear/Miedo* (Sánchez y Conwell, eds., 2006: 209). Estas colaboraciones constatan que el trabajo colectivo ayudó a los artistas de estos dos colectivos en la escena artística de Tijuana y que insITE promovió colaboraciones transfronterizas, aunque los costes siempre más altos de producción hicieron que esa fuera la última edición de insITE.

Hay varias diferencias entre insITE05 y las ediciones anteriores, empezando por la forma y la distribución de las publicaciones. El catálogo, *Situational Public* (Sánchez y Conwell, eds., 2006), contaba con más del doble de páginas que en bienales anteriores, mientras que la distribución de las traducciones es menos sinóptica, y con frecuencia son colocadas en otras secciones del libro. Las *Conversations* adquirieron tal importancia que

se publicaron en un volumen independiente del catálogo (Sally Yard, ed., 2004), y se editaron otros dos títulos, *Farsites* (2005) y *Art Practices in the Public Domain* (2005). La atención dedicada a los diversos aspectos que insITE buscaba desarrollar se tradujeron en una cantidad inmensa de recopilación documental.

La importancia de la curaduría fue creciendo tanto que incluso dos proyectos fueron cancelados por diferencias entre el cuerpo curatorial y los artistas, o por lo menos se documentaron por primera vez dichos acontecimientos: el proyecto de Josep-Maria Martín en Casa YMCA de Tijuana (Sánchez y Conwell, eds., 2006: 111-113) y el prototipo para el centro de información sobre el evento en Cecut, in(fo)SITE, comisionado originalmente a Torolab (Sánchez y Conwell, eds., 2006: 263). Sobre todo en el caso de Martín observamos una dificultad por encontrar el aspecto artístico en proyectos cada vez más involucrados con la participación e interacción social, a veces incluso con sectores vulnerables, como el de los migrantes indocumentados. Las estrategias de subversión que encontraba Yúdice en insite00-01 se vuelven más estrechas y reducidas en esta ocasión, y muestran que era importante responder las preguntas de Dávalos antes de continuar con un proyecto en el que la curaduría pasaba a primer plano, incluso por encima de la creación artística en sí.

Una de las participaciones más memorables es *La esquina* de Thomas Glassford con José Parral, que consistió en la creación de un parque que rehabilitó la zona costera junto a La Línea en Playas de Tijuana con plantas escogidas especialmente y un mirador elevado a unos metros del piso, en disposición en espiral. Como en *Xipe Tótec* (una red de luz de neon que cubre el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, invisible de día e iluminada cada noche), sus intervenciones artísticas buscan mimetizarse con espacios preexistentes, replegarse en ellos, transformarlos. Glassford comenta que, el día de la inauguración, muchos asistentes (incluso su galerista del D. F. y miembros del comité de insITE) le preguntaron dónde estaba su obra: “At first I found myself perturbed by the invisibility of the site [...]. After first readdressing with some curiosity as to what they expected to find and simply letting them know that they were basically standing on and in the work at that moment of questioning, I realized that this was one of the best results that we could have expected: complete assimilation” (en Sánchez y Conwell, eds., 2006: 180). La obra reciente de Glassford “se ha enfocado principalmente en materiales industriales y de la cotidianeidad de nuestra época para crear esculturas e instalaciones, parodiando el purismo

del arte minimalista al guardar un parentesco con el diseño, convirtiendo a la obra en un objeto deliberadamente decorativo” (Laboratorio Arte Alameda, s.f.). Pero *La esquina*, ahora llamado Parque de la Amistad, es no sólo la primera y única intervención permanente de insITE, sino también el inicio de la gentrificación de esa zona de Playas de Tijuana, donde después se instaló la estatua de un delfín que recuerda vagamente a malecones más pintorescos, como los de Ensenada o La Paz, y más recientemente la construcción del malecón de madera. La disposición estética y “decorativa” del jardín y el mirador proporcionaron a Tijuana un espacio de reunión y esparcimiento.

En la presente investigación no hubo mención alguna a eventos de insITE por parte de artistas visuales mexicanos como “Luressia”, ni por estadounidenses como David White. Una de las conclusiones a las que se puede llegar a partir de esto es que la interacción que forjaron sus varias ediciones fue esporádica y específica a la actividad, en lugar de duradera y específica a la comunidad o comunidades que podrían ser público potencial (salvo *La esquina*). Aquellas obras que tocaban directamente el tema de la frontera, fueran de los “locales” o no, hablan sobre situaciones y cuerpos en conflicto o disputa, no en integración, a lo mucho en adyacencia o interacción y difícilmente en cooperación unos con otros. Por poner algunos ejemplos: el famoso caballo de Troya de “Erre” (Yard, ed., 1998: 108-109) así como las bicicletas dobles unidas por la rueda trasera de Kim Adams (Yard, ed., 1998: 74-75) hablan de un contacto entre opuestos que, lejos de volverlos Uno, los dispara en direcciones distintas. Para Tony Capellán, en *El buen vecino*, los procesos sociales de la frontera se representan con “una mesa cubierta de chile molido atravesada por una sierra. En ambos extremos están dos sillas como símbolos de poder” (en Yard, ed., 1998: 90). La segunda parte de *The Rules of the Game*, de Gustavo Artigas, consistió en un partido simultáneo entre dos equipos mexicanos de fútbol y dos equipos estadounidenses de basketball (en Sánchez y Garza, eds., 2002: 58-59); Artigas explica que, “A pesar de cada juego diferente, la tolerancia necesaria para convivir se basó en las negociaciones que hicimos para compartir ese espacio común” (en Sánchez y Garza, eds., 2002: 58). En una interpretación bastante conciliadora, Cuauhtémoc Medina afirma que “Con su juego de básquet/fut Artigas creó un símbolo de confusión armónica, que sugiere la posibilidad política de una fusión de las naciones sin conflicto ni asimilación, no tanto a partir del integracionismo del mestizaje sino bajo el régimen de la diferencia” (en Sánchez

y Garza, eds., 2002: 58). Pero casos como estos muestran que las representaciones sobre lo fronterizo son más complejas que la síntesis o fusión.

El caso de Tijuana: Tercera Nación fue mucho más breve pero el escándalo que provocó muy visible, no sólo para artistas locales, sino también para investigadores como Sandoval y Madrid, quienes dedican varias páginas a este incidente (Sandoval, 2004: 85-89; Madrid, 2008: cap. VII). En 2004, Antonio Navalón Sánchez, como director de la filial en México de Grupo PRISA (uno de los conglomerados españoles de medios de comunicación más grandes), mandó organizar en cuestión de pocas semanas uno de los más grandes eventos artísticos que se haya visto en Tijuana. En la inauguración estuvo el entonces presidente de México, Vicente Fox, lo cual para Madrid “is an important clue to the current state of affairs between the institutions of the Mexican nation-state and the transnational private sector” (2008: 190), como si el Estado pasara la antorcha a la IP para la promoción de la cultura en México. Más de treinta artistas de Tijuana participaron, entre los que se cuentan “Acamonchi”, Tania Candiani, Jorge Sánchez “Jofras”, “Hiperboreal” de Nortec e Iván Díaz de Yonke Art. Poco después de la inauguración, Heriberto Yépez pidió que su obra fuera retirada del programa, al argumentar que “the reactionary ideology behind the project had only become clear at the event’s opening and suggested that he (and others involved) had been taken advantage of by the organizers not disclosing the true character of the event” (Madrid, 2008: 191).

Yépez escribió varios textos criticando este evento (Yépez, 2005a: 65-69 y 2005b; Sandoval, 2004: 86-87, n. 184). Mediante la dicotomía de Walter Benjamin entre mito y cuento de hadas, acusa a Tijuana: Tercera Nación de oponer al mito “Tijuana”, es decir, su leyenda negra,<sup>35</sup> el equivalente simbólico a un cuento de hadas “que ha tomado fuerza desde el TLC” y que “quiere pasar de la leyenda negra al lavado de imagen [...], El cuento de hadas acerca de Tijuana quiere desalojar las ambivalencias del mito y dejarnos el relato de una *ciudad cenicienta* que representa la unión con el Príncipe Azul (‘América del Norte’)” (Yépez, 2005b: 29). Para Yépez, la noción de Tijuana como Tercera Nación tiene

---

<sup>35</sup> A lo largo de sus escritos Yépez escribe “Tijuana”, entre comillas, para referirse a la representación simbólica o mítica de la ciudad: “Casi nadie ha entendido esto: reflexionando sobre ‘TJ’ no hablamos realmente de una urbe, sino de un mito. El alias de ese mito criminal es ‘Tijuana’. Pero Tijuana no es ‘Tijuana’” (2005b: 29).

su origen en la discusión sobre la hibridación, y la considera “como evidencia de una supuesta síntesis alegre entre México y Estados Unidos” (2005a: 67):

se ha hecho común usar al arte fronterizo (a veces incluso el chicano) para construir la ilusión de una cultura alternativa posmexicana (‘híbrida’) [...] ‘Tijuana’ como zona intermedia, una polis que según este discurso ya es distinta de la cultura nacional mexicana (versión DF2004). Lo que “Tijuana” como Tercera Nación oculta como metáfora falsa es la asimetría, la desigualdad entre las culturas que habitan la región, el choque (incluso la muerte) que se produce entre ellas, el desencuentro. No la “Mezcla” inofensiva (Yépez, 2005a: 68).

Como menciona Sandoval, este programa “reavivó la discusión de la hibridación intelectual y la representación de los artistas sobre la ciudad y la frontera” (2004: 87). No por ello deja de sorprender que José Manuel Valenzuela afirme, en entrevista con *Proceso*, que Tijuana: Tercera Nación “busca generar un espacio de reflexión sobre los procesos socioculturales de la frontera [...] y permite hacer una resignificación de espacios públicos” (en Sandoval, 2004: 87, n. 186), o que considere que el título fuera una provocación en busca de cuestionar las dinámicas culturales monolíticas de México y Estados Unidos (Sandoval, 2004: 87, n. 186). Otra afirmación de Humberto Félix Berumen en el mismo número de *Proceso* ilustra el problema esencial en torno a Tijuana: Tercera Nación: “Esto fue impuesto por alguien que no es de aquí. Así como en el pasado nos impusieron el Festival de la Raza con el propósito de afianzar la identidad de los ‘desnacionalizados’ tijuanaenses, ahora nos imponen esto otro que es vernos como una tercera nación, un tercer país entre México y Estados Unidos” (en Sandoval, 2004: 87, n. 184).

Como se ha podido apreciar, si bien *INSITE* y *Tijuana: Tercera Nación* fueron despliegues incluso ostentosos de organización y co-participación entre el Estado mexicano y la IP transnacional, lo cierto es que los actuales proyectos artísticos más interesantes de ambas ciudades se han desarrollado más a nivel local. En este sentido, *Todos Somos Un Mundo Pequeño*<sup>36</sup> hizo más por organizar a la comunidad artística tijuanaense que todos los eventos aquí tratados, y la comunicación que se observa entre los colectivos de San Diego apunta a la misma dirección. Siguiendo a Bauman, a partir del 11-S la división entre poder

---

<sup>36</sup> *Todos Somos un Mundo Pequeño* (2008-2009) fue un movimiento social entre los artistas que, al consolidarse, se convirtió en un movimiento que buscaba la renuncia de Virgilio Muñoz del Cecut. Entre los firmantes de la llamada “Carta de los 300” se encuentran Heriberto Yépez y Jhonnatan Curiel. Es de particular interés para esta investigación el hecho de que la respuesta de los artistas a una imposición institucional sea la acción colectiva y coordinada, lo que demuestra el alto grado de organización con que cuentan algunos integrantes del campo artístico y literario de Tijuana.

y política (es decir, entre el poder de hacer que las cosas se hagan y el de determinar qué cosas se van a hacer), es evidente que lo único que se puede oponer a las fuerzas globales o transnacionales es la organización local, dado que el estado se ha convertido en un mero administrador de los poseedores fácticos del poder (Bauman, 2011). Las obras y actividades planeadas por los colectivos artísticos y literarios en Tijuana y San Diego son una respuesta y reacción local a las dinámicas de la globalización.

### II.3 La frontera silenciada

En las siguientes secciones discutiremos representaciones sobre Tijuana y San Diego, que además de haber sido todas propuestas por integrantes de los colectivos analizados, coinciden en partir de un silenciamiento velado o abierto a la frontera. La idea de integración había estado muy lejos del discurso oficial imperante en San Diego a lo largo del siglo hasta que la globalización puso a dicha palabra de moda. Sin embargo, investigaciones como la presente buscan aportar a la discusión con la documentación de representaciones más “orgánicas” (el término es de Misael Díaz) sobre la frontera. Para la escena de Tijuana nos concentraremos en particular en las representaciones tratadas o discutidas por Intransigente, sobre todo por Jhonnatan Curiel. Para el caso de San Diego, analizaremos declaraciones y opiniones de Agitprop y Cog·nate, en particular las de Lorraine Graham y Amy Sanchez, así como las de Mark Wallace.

En el caso la poca interacción de artistas y colectivos de uno y otro lado de la frontera, como en el caso de Intransigente y Agitprop, resulta ilustrativa una anécdota acaecida en la 29ª Feria del Libro de Tijuana 2011: el mismo día, con apenas media hora de diferencia, leían sus poemas Curiel, Robles-Castillo y otros integrantes de Intransigente en la presentación del *San Diego Poetry Annual Review 2010-2011*, en la sala Federico Campbell. Mientras tanto, en la sala de video, Graham de Agitprop leía junto con otros alumnos de la maestría en escritura creativa de UCSD, como John Pluecker, Franciszka Voeltz y Nikolai Beoppe. Aunque Pluecker y Curiel se conocen, ninguno de los dos grupos participó en la actividad del otro, pese a encontrarse en el mismo espacio. Quizás esta es una buena imagen para ilustrar el tipo de situaciones que se dan en un contexto fronterizo, en las que la cercanía o adyacencia no implica necesariamente una interacción entre los



integrantes. A continuación mostraremos dos descripciones sobre las comunidades artísticas en Tijuana y San Diego que ilustran esta ausencia de interacción artística y social.

### II.3.1 El *jet lag* tijuanaense (o los otros Méxicos)

Partir de la ciudad de México a las 12 del día, volar durante tres horas y media para llegar a Tijuana a la 1:30 p.m. tiene el sabor de haberle ganado tiempo al tiempo. La diferencia horaria entre el centro-sur del país y Baja California es, en principio, una circunstancia debida a la distribución internacional de los husos horarios, pero en cierta manera contribuye a reproducir en el imaginario las dinámicas sociales en que está inscrita la región. Durante el horario de verano, que en Baja California se realiza desde hace más de ochenta años (y hasta 1996 era el único estado que lo hacía), el cambio no se sincroniza con México sino con California, para no afectar a los miles de trabajadores que se desplazan diariamente de las ciudades mexicanas a las estadounidenses, principalmente Tijuana-San Diego y Mexicali-Calexico.<sup>37</sup> Baja California es el único estado mexicano con el Tiempo Estándar del Pacífico (UTC -8), mientras que el Tiempo de la Montaña (o Tiempo de la Zona Pacífico, UTC -7) aplica en los otros estados del noroeste: Baja California Sur, Sonora, Chihuahua, Sinaloa y Nayarit. En el resto de México, se emplea el Tiempo del Centro (UTC -6).

La hora sólo es uno de los múltiples aspectos que contribuyen a la conformación de lo que, siguiendo a Luis Ongay, se denomina la “adscripción identitaria negativa de Tijuana”: a través de entrevistas a jóvenes tijuanaenses sobre su percepción de la ciudad, Ongay encuentra que “para los tijuanaenses es más sencillo decir lo que no es Tijuana o lo que no son ellos que lo que son o quisieran ser [...] crean un espacio de lo propio a partir de desechar fuentes de identificación cotidianas aunque indeseables para ellos” (2010: 38). El silenciamiento o rechazo de algunas características o distinciones particulares es tan importante para la conformación de las identidades como lo es la adscripción positiva a otras. Dado que se ha afirmado que la alteridad existe como contraposición a todo lo que no es el uno o *self*, podemos encontrar en caracterizaciones de Tijuana y el estado en general como un “otro México” (recuérdese el libro de Fernando Jordán) una negación implícita a

---

<sup>37</sup> De manera similar, Sonora es el único estado mexicano que no sigue el horario de verano, dado que Arizona tampoco lo observa.

la “genuina” identidad mexicana, como si dijéramos: “Baja California (y Tijuana en particular) no es como el resto de México”. Una narrativa recogida por Ongay nos permite ver no sólo qué tan integrada está dicha visión, sino también el grado de percepción de la otredad del joven entrevistado:

Lo impresionante para nosotros que vivimos aquí es que creímos que México era así, y entonces cuando vas a ciudades como Monterrey, Guadalajara o al D. F. dices, bueno, pues sí hay edificios grandes, ¿no? Sí hay otro México, ¿no? Y así hay otro México más para allá que está más jodido, ¿no? Y es entonces cuando dices, si se habla tanto de Tijuana como de Monterrey o de Guadalajara, entonces no sé por qué Tijuana está así en infraestructura, ¿no? (en Ongay, 2010: 36).

Esta es una caracterización frecuente: la ciudad múltiple, pero también dividida. Ongay se refiere a esto como “la manera en que la gente que vive en Tijuana crea fronteras imaginarias dentro de la misma ciudad e incluso construye un estereotipo de los habitantes o visitantes de cada una de las zonas” (2010: 22), y que denomina “fronteras internas” (Ongay, 2010: 34). Durante el Festival de Poesía Navachiste 2011, al tratar de explicar a un grupo de jóvenes sinaloenses cómo es Tijuana, Robles-Castillo y Curiel de Intransigente se enfrentaron al estereotipo de Tijuana como ciudad sin identidad propia; Robles-Castillo respondió que, en lugar de no tener identidad más bien tenía dos, o tres, una suerte de “desorden de personalidad”; Curiel dijo que las diferencias entre Playas de Tijuana, el Centro, Zona Río, el este de la ciudad y otras zonas, eran tan numerosas que él veía “muchas Tijuanas”. Y esta percepción no se limita a los integrantes de este colectivo: un proyecto editorial (desafortunadamente jamás realizado) de Marco Tulio Castro, director de la revista tijuanaense *Diez4*, consistiría en una antología de nueve escritores jóvenes de la ciudad, uno por cada delegación, para mostrar cuán diferentes eran sus estilos de acuerdo al lugar donde vivían o habían nacido.

La noción de multiplicidad de representaciones en/sobre la frontera es retomada por Norma Iglesias para realizar una introducción a sus clases sobre cine chicano en SDSU, entre las que también incluye la “herida abierta” (Valenzuela, 2003: 33), la hibridez, el tercer espacio, entre otras. No obstante, la noción de fronteras internas de Ongay es interesante pues nos permite hablar de las trabas simbólicas que unos grupos sociales establecen para conservar cierto grado de homogeneidad al representar a otros grupos como esencialmente ajenos y distantes, pese a compartir quizá una misma área o región. Si bien gran parte del trabajo de Alegría se ha concentrado en analizar los niveles de segregación en ambas

ciudades, sobre todo en Tijuana (Alegría, 2009), a nivel de percepción individual es esto lo que le permite afirmar a algunos de los entrevistados por Ongay y Mayhew que en Tijuana “hay zonas muy marcadas que son de los turistas” (en Ongay, 2010: 21) o que, del otro lado, “The African-American community is [...] pretty much located in southeast San Diego and in East San Diego, where the community is more mixed” (en Mayhew, 2003: 284).

Otra representación de la ciudad, propuesta por Jhonnatan Curiel, es la de Tijuana como su propio centro: “Por lo que respecta al centro, yo siempre estoy en mi centro. Tampoco lo pienso en el sentido geográfico, no necesito irme al interior del país para que las acciones que haga tengan una repercusión a gran escala [...] Yo siempre estoy en mi centro porque para donde me mueva va conmigo” (Curiel, entrevista, 2010a). Poco después, Curiel publicaría una muestra de poesía y narrativa joven en Tijuana, en la que incluía tanto a autores nacidos como radicados en la ciudad (una decisión que en ciertos estratos sociales de la ciudad sería polémica) con un título muy *ad hoc*: *Tijuana es su centro* (2011). En el prólogo anotaba: “Esta frontera es plena intensidad. El magnetismo es su naturaleza porque se encuentra en su centro. Tijuana siempre está en su centro. Es el ombligo de su propio cosmos, su propia creación y destrucción. Se mueve dentro de sí para no dejarse ubicar. Experimentar sus límites es sinónimo de búsqueda, porque la frontera es una metáfora de la vida y cada quien vive su muro, su violencia, su manera de liberarse. Transformarse” (Curiel, 2011: 4).

¿Cuáles son los peligros de esta representación? En su análisis “psicohistórico” a las ciudades de México y Tijuana, Heriberto Yépez mencionaba el mito en el pensamiento prehispánico, tratado anteriormente por Alfredo López Austin, de *Aztlán*-partida y *Tollan*-destino: “cada instante debe convertirse en ‘Tollan’ y conforme el devenir prosigue, cada instante pasado se vuelve ‘Aztlán’ [...]. Tollan y Aztlán aluden, sobre todo, a la cartografía de una migración mental. Se tratan de estaciones de viaje interno [...]. La verdadera Tollan no es Tula o Teotihuacán, Tollan es una Tollan interior” (Yépez, 2010: 25-26).<sup>38</sup> Por medio de un análisis “psicohistórico”, Yépez caracteriza a su ciudad natal como un ejemplo de la “descomposición” del mito de “Tollan” en el México moderno: “Tijuana es una ciudad

---

<sup>38</sup> Pese a usar “términos prehispánicos”, advierte Yépez, “lo mismo podría adoptar los correspondientes términos de alguna escuela psicoanalítica [...]; lo relevante, sin embargo, no son los conceptos sino las situaciones” (2010: 26).

mexicana tardía, cuyo desajuste central como urbe es no saber cuál es su ciudad-madre. Cuál es su ciudad-padre” (2010: 26). También afirma que “la identidad genérica de Tijuana [...] es femenina, como queda claro en su imaginario popular, en su música, arte y letras [...] una ciudad-mujer-joven que mira hacia un padrastro que la desprecia y la controla. A su vez, Tijuana da la espalda a sus progenitores, que debido a su propia degradación centrosureña también la miran con desprecio. Tijuana se ha quedado sola. Norte y sur mexicanos no se reconocen ya” (Yépez, 2010: 26). Por último recuerda al psicoterapeuta Bert Hellinger, quien “muestra que cuando una hija rechaza a su madre, paradójicamente, repite su destino [...]. Tijuana, creyendo que se distingue de la Ciudad de México, en realidad, reincide en sus peores características” (Yépez, 2010: 27).

En la práctica encontramos que Curiel y otros jóvenes tijuanaenses miran con más frecuencia hacia las metrópolis mexicanas al sur, de la misma forma que hay un consumo cultural de/sobre Tijuana por parte del centro, principalmente notable en la música y en la literatura. Si bien la idea de que Tijuana es su centro podría funcionar como “un simulacro más” de la ciudad, un espejismo para los foráneos, en ella observamos un interés expreso de algunos tijuanaenses por asociarse con procesos sociales y de representación del resto del país, más que por ser visibles en la escena artística estadounidense o “transfronteriza”. Esta representación va en contradicción con la de una comunidad artístico-cultural clasemediera en Tijuana que, según Claudia Sandoval, observaba todas las características del “cruzador de fronteras”, tipificación con la que Pablo Vila denominaba los modelos teóricos de Néstor García Canclini y Gloria Anzaldúa (Vila, 2001: 13). Sandoval llega a afirmar que “La clase media tijuanaense se caracteriza [...] por cruzar habitualmente la frontera” (Sandoval, 2004: 22). En el trabajo de campo para esta investigación, se observó que el interés de los autores para cruzar, cuando lo llega a haber, parece ser más ideológico que económico, como podría hacer pensar la afirmación de Sandoval. Lo cierto es que en Tijuana, pese a que según Ongay cuenta con la clase media más amplia del país (2010: 11), resulta complicado hablar de homogeneidad social dentro de una diversidad tan grande de salarios mínimos (ver § I.2.3).

### II.3.2 *The bad neighbor*: la omisión de la frontera en San Diego

Si, a lo largo de su historia, México ha estado condicionado por la creciente intromisión de EE. UU. en sus asuntos de estado (Vázquez y Meyer, 1989), San Diego tiene una historia particular de plutocracia y represión al disenso de las minorías que la diferencia de otras grandes ciudades del pacífico californiano, y la hace quizás la más conservadora. Son de resaltar el alto grado de influencia que tuvo la manipulación mediática por parte del *San Diego Union* al cubrir eventos como el acto filibustero de Flora S. Russell, quien reclamó a Baja California “in the name of equal suffrage and model government” (en Miller, 2003: 174), o el papel que uno de sus reporteros jugó para contactar a “Daredevil” Dick, encargado de la publicidad para la Exposición Panamá-California de 1915, con el líder de las fuerzas magonistas, el galés Caryl Price (ver Miller, 2003: 169ss). Este encuentro fue uno de los motivos de la ulterior derrota de los magonistas, acusados de filibusteros en México y manipulados por un grupo de poderosos en San Diego, quienes también hicieron difícil el acceso en esa ciudad a derechos básicos como vivienda sin discriminación, libertad de prensa y pensamiento, entre otros.

Aunque la cercanía con el lado mexicano ha facilitado el flujo de bienes de diverso tipo en San Diego, su crecimiento no está determinado por su relación con Tijuana. Con información de James Gerber, Alegría afirma que “A partir de los años setenta, con la continua disminución del gasto militar, se ha hecho más clara la relación del crecimiento económico local [de San Diego] con el del estado de California y con el nacional” (Alegría, 2009: 77). Habría que cotejar estas declaraciones con la revitalización de la industria militar luego del 11-S, pero es un ejemplo del acomodamiento de las ciudades a factores más allá de su relación fronteriza.

Como un reflejo de la actitud general de los californianos hacia la Baja, San Diego se esmera en ocultar las relaciones que mantiene con su contraparte. En *Under the Perfect Sun*, Davis y compañía ponen atención a dos factores frecuentemente pasados por alto en las representaciones sobre San Diego: el estrecho lazo que las industrias naval y militar han tenido en su crecimiento económico, y su relación con Tijuana (Davis *et al.*, 2003: 2-3). La proximidad física con México y los beneficios que conlleva, principalmente económicos, son minimizados en los mismos discursos de los sandieguinos (recuérdese el “cautionary

tale” de Gerber). A esto podemos cotejar los datos de una encuesta telefónica realizada en 2004 por KBPS/CERC:

a 46 por ciento de los entrevistados les gustaría que la frontera fuera más restrictiva, mientras que 30 por ciento quiere que las cosas se mantengan como están. [...] 40 por ciento de los sandieguinos tiene una opinión desfavorable sobre Tijuana y 32 por ciento están inseguros o son neutrales. Además, la mayoría de los residentes de San Diego no cruza la frontera regularmente: solo uno de cada 10 sandieguinos visita Tijuana más de una o dos veces por año (Alegría, 2009: 31).

Esta actitud es recíproca, a juzgar por la narración de Enrique Dávalos, uno de los activistas que fundó el colectivo binacional Globalifóbicos: “Even though the people in San Diego and Tijuana are very close geographically, the cultures, the history are very different. People don’t believe they have much in common. There are a lot of misunderstandings; people don’t always believe each other and there’s a lot of mistrust” (en Mayhew, 2003: 310).

Pero las explicaciones que Alegría da para esta desconfianza (miedo a ataques terroristas y poca familiaridad con la frontera) no logran abarcar el fenómeno social en su totalidad. ¿Cómo llegó a ser Tijuana el “mal vecino” de su contraparte estadounidense? A lo largo de su historia, San Diego ha estigmatizado a su ciudad vecina, pese a que los establecimientos que “patrocinaron” la leyenda negra de Tijuana fueron financiados por *business-men* en San Diego, como Baron Long, llamado “King of Tijuana gamblers” por Davis (2003: 57); Carl Whithington y James Coffroth, quienes poseían el primer hipódromo de Tijuana (Davis, 2003: 54), o John Alessio (hombre de C. Arnholt Smith, uno de los más grandes monopolistas de EE. UU.), quien junto a sus hermanos en los 40’s y 50’s “were running [Agua] Caliente and a hugely succesful bookmarking operation in a sleeping partnership with Mexican president Miguel Alemán Valdés” (Davis, 2003: 93). Desde principios de siglo, se percibe a Tijuana y México como una amenaza, primero cuando las fuerzas de Flores Magón izaron la bandera anarquista en Tijuana (Miller, 2003: 173), después en los 20’s y 30’s, cuando Tijuana vuelve a adquirir protagonismo en la vida secreta de San Diego con la ley Volstead (Miller, 2003: 178-180). Luego, en los 80’s, al verse sumergido en un escándalo por el financiamiento de su campaña electoral (Davis, 2003: 119-121), el sucesor de Pete Wilson, Roger Hedgecock, renunció al cargo de alcalde de San Diego y dio comienzo a su ya famoso show de radio, desde el cual

[he] crusaded on the “deep environmental” issues of overpopulation and illegal immigration. Among other wild allegations, he claimed that thousands of Mexican women were having babies on the U.S. side of the border so they could collect welfare payments from San Diego County and then live in luxury in Tijuana. These Mexican-bashing tirades, which undoubtedly influenced Pete Wilson’s later gubernatorial frenzies, sent his show rating to the stratosphere, particularly after Hedgecock instigated “Light Up The Border,” which came perilously close to vigilantism (Davis, 2003: 121).

Luego vendría *Operation Gatekeeper*, mediante la cual la inserción de Tijuana y la frontera con México al imaginario estadounidense quedó marcada aún más con la estigmatización, y el 11-S, que en general volvió más difícil para los mexicanos el acceso a EE. UU. y de los estadounidenses a México si no contaban con una identificación oficial, como pasaporte o licencia para conducir con fotografía. Esto facilita y promueve la clasificación de individuos por medio del estereotipo; Stuart Hall recuerda que, pese a que el significado no es único sino “flotante”, algunos procesos de representación, como la naturalización y el estereotipo, buscan fijar o establecer “significados preferidos” en los símbolos (Hall, 1997b: 228, 236, 245 y 249). Es así que, pese a tener una larga participación en la “leyenda negra” de la ciudad, las élites estadounidenses han favorecido la representación de Tijuana como un problema para San Diego, a lo mucho como un vecino o pariente incómodo.

Esta desconfianza se traduce, en un contexto cotidiano, en el silenciamiento de la otredad inmanente en la adyacencia geográfica. La invisibilización de la frontera en las representaciones de San Diego, como gran parte de los “regímenes de verdad” foucaultianos (ver Hall, 1997a: 49), es capilar, con lo cual nos referimos a un ejercicio “suave”, casi placentero del poder y la dominación inmanentes. Es así que incluso gente educada y/o sensible, consiente de las complejas relaciones socio-económicas y culturales en las que está envuelta San Diego, participa de manera inadvertida en el ocultamiento de las representaciones en/sobre la frontera, lo que en § III.3.1 llamo “la frontera silenciada” al analizar una narración de David White. Un acercamiento crítico a la frontera desde San Diego proviene de Lorraine Graham:

GRAHAM: Before I moved here... I was really shocked at, how... how un-Spanish speaking San Diego is. I mean it—

WALLACE: Of course that many people speak Spanish, but...

GRAHAM: Of course, but I mean—but, like I guess... I mean, like every East Coast person I think I expected San Diego to just be more like L.A., I thought: “Okay, so let’s go to... a trip to Tijuana, I’m gonna be able to...” But, I think because it’s closer, people are more paranoid... And it’s obviously more

conservative, like intensely, *intensely* conservative. (Graham y Wallace, entrevista, 2012).

Pese a estar más cerca de la frontera que Los Ángeles, es percibida como *un-Spanish speaking* por Graham. Pero lo cierto es que la mayoría de los artistas en San Diego no comenzaron sus carreras artísticas en dicha ciudad. Mark Wallace pone a los miembros de Agitprop como claros ejemplos de esto: “David White—he’s from Cleveland, Ohio [...] not someone who grew up in an art community here in San Diego. Um, so his history parallels the history of a lot of us. [...] Lorraine is not from here. James Meetze [...] *is* from here. But he lived for a number of years, when he was in his twenties... in the Bay Area, and *that’s* where he made, you know his basic literary connections [...] he’s an example of what happens even to people who are local” (Graham y Wallace, entrevista, 2012).

En este sentido, Tijuana podría constituir una esperanza para el desarrollo y consolidación de la escena artística en San Diego. Esa es la conclusión a la que llegaron los organizadores de insITE desde la segunda edición de la bienal, aunque como hemos visto sus resultados parecen haber sido solamente a corto plazo. La necesidad por la interacción y la omisión de la misma son el tema detrás de la siguiente representación con la cual Sanchez explica (y se explica) la situación en la región:

Si no estuviera la frontera, el cerco, [entonces] las geografías, los ríos, la tierra de esta región, realmente es algo muy interconectado [...] es como cortarle el brazo a una persona, ver un espacio incompleto [...] No sé, se habla mucho del *body politic*. Eh... la identidad de un lugar como un cuerpo. Yo digo que San Diego no... Tijuana—éstas son las piernas, esto es lo que sostiene, detiene a esta ciudad. Sin esa economía, y sin esa cultura y sin la interconexión es algo más incompleto, y menos interesante (Díaz y Sanchez, entrevista, 2012).

La noción de la frontera como un “miembro fantasma” es muy reveladora de las dinámicas sociales que la ayacencia geográfica potencialmente ofrece pero que la frontera política mitiga o inhibe. En el siguiente capítulo observaremos, nuevamente a través de Cog-nate (ver § III.3.2), cómo la contradicción de un espacio geográfico en común y de espacios sociales estructuralmente distintos da luz a una nueva representación sobre lo fronterizo: la de “la frontera irracional”.



## II.4 Tijuana, San Diego y el arte

Prácticamente desde la puesta en práctica de las políticas neoliberales, que darían como resultado los procesos de globalización, se ha buscado establecer vinculación entre ciertas comunidades (sobre todo las mexicanas y mexicano-estadounidenses) a través del arte. Ongay comenta que “A principios de 1980 el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego [MCASD] impulsó un esfuerzo de colaboración artística de ambas ciudades denominado Proyecto Dos Ciudades, en el cual participaron instituciones y artistas de ambos lados la frontera” (2010: 18). Ya se ha discutido el papel de insITE en el arte de los 90’s y mediados de la década siguiente, y no debemos olvidar tampoco espacios como el Taller de Arte Fronterizo en Imperial Beach, El Laboratorio Fronterizo de Escritores, el Centro Cultural de La Raza en Balboa Park, entre otros. Pese a todo este impulso, en los últimos cinco o diez años es prácticamente imposible hablar de una misma escena artística homogéneamente distribuida a lo largo de las dos ciudades. En lugar de ello, tenemos por lo menos dos escenas locales (una en Tijuana y otra en San Diego) así como sujetos que tienen la posibilidad de establecer redes de contacto con gente de ambos lados, y cuyos intereses incluso van más allá de la región. Ya se ha mencionado que los “cruzadores de fronteras” estadounidenses, Hofer y Pluecker, ni siquiera viven en Tijuana o San Diego (ver § I.3.1); la proximidad física produce asimismo otro tipo de cruzadores que desde el nacimiento o edades muy tempranas han aprendido a vivir entre dos lenguas, dos culturas y ciudades, como Díaz y Sanchez.

En los siguientes apartados se buscará describir los campos artístico-literarios en Tijuana y San Diego y observar cómo interaccionan o no sus participantes, entre sí y con los miembros de otros campos. Se encontrará un escenario bastante desbalanceado, donde la actividad de colectivos en México está más documentada que la de EE. UU., y en el cual las ciudades se ven a sí mismas como entidades discursivamente distintas unas de otras. La falta de interacción en estas descripciones puede explicarse por el hecho que, mientras menos redes sociales desarrollen los artistas con sus contrapartes de otra ciudad, menores posibilidades tienen de participar en sus actividades literarias. En todo caso, la ausencia de seguimiento y continuación en cualquiera de las escenas participantes es un resultado infructuoso aunque muy frecuente de los precarios intentos de interacción transfronteriza.

#### II.4.1 El auge artístico de Tijuana en relación con México

A través de recuentos como los de Sandoval (2004) e Iglesias (2008), podemos apreciar la fuerza y la inercia de la escena artística en Tijuana, comenzando con la música (rasgo distintivo de la ciudad desde hace varias décadas, quizás desde Javier Bátiz o antes, en los inicios del rock en México), seguido muy de cerca por las artes visuales, la literatura, el teatro y el cine, así como la danza, la reciente proliferación de editoriales independientes<sup>39</sup> y la siempre constante organización de eventos culturales. En la ciudad ha existido una “tradicción” de colectivos artísticos desde antes que en el centro, pero con la llegada del “boom de colectivos” en el D. F., Tijuana vino a integrarse a una tendencia nacional. Por ejemplo, es probable que el primer colectivo exclusivamente de mujeres con resonancia durante la década pasada en la escena literaria del D. F., por el hecho mismo de ser un colectivo, sea Las Poetas del Megáfono, formado en 2005 (Delgado, entrevista, 2010). En contraste, en Tijuana el primer colectivo de mujeres, Interdisciplinario La Línea, también primero en proclamar intereses multidisciplinarios, surgió en 2002 (Caballero, entrevista, 2011). Antes de Las Poetas del Megáfono sólo existía Motín Poeta<sup>40</sup> en la ciudad de México, pero en unos pocos años aparecieron colectivos como Palabracaidistas, Fusionismo, Devrayativa<sup>41</sup>, PoesíaYTrayecto<sup>42</sup>, Asedio, entre otros. En Tijuana, mientras

---

<sup>39</sup> Al año 2012 existían por lo menos seis proyectos editoriales independientes en Tijuana: Kodama Cartonera, la primera editorial cartonera del noroeste de México; El Lobo y el Cordero de Néstor Robles, quien es también el editor principal de Kodama; Ediciones de la Esquina de Amaranta Caballero, con la que publicó a integrantes del Interdisciplinario la Línea en 2003-2004 y que reinició actividades en 2011; Mi Tercer Ojo Ediciones de Patricia Binôme; *P(r)oética*, revista artesanal de Yohanna Jaramillo, y la editorial de El Grafógrafo. También hay cierta presencia de La Verdura Cartonera del D. F., ya que una de sus integrantes, Lulú Lecona, es de Tijuana.

<sup>40</sup> Motín Poeta, (2003-2010), colectivo multidisciplinario con enfoque en la poesía fundado por Carla Faesler y Rocío Cerón. Sus experimentos buscan unir poesía y música (*Urbe Probeta*, *Personnae*, *Imperio* de Cerón), poesía y artes visuales (los video-poemas de Faesler), entre otros ejercicios.

<sup>41</sup> Devrayativa (2007-2009), colectivo literario fundado por Manuel Serrano Rojas y Eduardo de Gortari, en el que participaron Daniel Malpica, Yaxkin Melchy, Iván Ortega-López, Luis Arce, entre otros. Publicaron un libro colectivo llamado *Paraíso en llamas* (2008) y organizaron tres ediciones del festival de poesía Ecos: Poetas Recién Horneados, en la Casa del Lago (2007-2009). Particularmente Melchy y Malpica han continuado colaboraciones con otros artistas luego de Devrayativa, el primero en Red de los Poetas Salvajes y Editorial 2.0.1.2., el segundo en Los Abisnautas y la revista digital *Radiador*, coeditada con Emmanuel Vizcaya de Colectivo Poético Asedio.

<sup>42</sup> PoesíaYTrayecto (2010 a la fecha) fue fundado por Karloz Atl. Inicialmente enfocado en lecturas poéticas y *performances* en el metro del D. F., han organizado dos ediciones del Festival de Poesía Rostizada en la colonia Santo Domingo. También realizó el documental *El poeta es un revólver en medio del dolor del mundo* (Atl, 2011), que trata principalmente sobre los colectivos literarios en México que han incursionado en acciones e intervenciones en espacios públicos, entre los cuales figura Colectivo Intransigente.

tanto, sólo en el terreno literario vieron la luz el Interdisciplinario La Línea, Poeta No lugar, Colectivo Literario Parole Parole<sup>43</sup>, Colectivo Intransigente (2009 a la fecha), Trenzología Fronteriza<sup>44</sup>, así como diversos centros culturales independientes que no se consideran colectivos aunque en ocasiones operan como tales (El Gráfico o la Casa de la 9). No podemos olvidar que la actividad de colectivos era tan notoria desde el primer lustro de 2000, que el trabajo de Sandoval da noticia de una gran cantidad de proyectos colectivos en las artes visuales, la música, la promoción de eventos, etcétera (2004: 71-72).

En años recientes, Tijuana ha visto también la proliferación de grupos de artistas con apuestas político-sociales, en los que también han participado miembros de otros colectivos, como Todos Somos Un Mundo Pequeño (o TSUMP), que tuvo un papel importante en el “caso Virgilio Muñoz” y en la organización y fortalecimiento de la escena artística tijuana; los movimientos #OccupyTijuana, #OccupySanDiego y #OccupyTheBorder (2011), o más recientemente el movimiento #Yosoy132. Las dinámicas de organización de estas formas de colectividad son mejor explicadas por Alberto Melucci en su teoría sobre la acción colectiva (1996). Aquí cabe indicar que algunos integrantes de Intransigente participan como activistas. Una aproximación más enfocada en las actividades políticas de Intransigente es parte de la tesis de maestría en estudios políticos y sociales de Luis Jaime Estrada, un estudio de caso sobre Tijuana en torno a la generación de “identidades de resistencia” en asociaciones de activismo artístico, en el contexto del combate al crimen organizado (Estrada, s.f.).

No sólo en Tijuana y D. F., los colectivos artísticos han hallado terreno fértil para su desarrollo, pues en fechas bastante recientes han surgido varios de ellos con enfoque en la literatura en diversas ciudades del país, como Letra 28<sup>45</sup> en Xalapa; La Piedra<sup>46</sup>, Moria<sup>47</sup> y

---

<sup>43</sup> Parole Parole (2008) fue un colectivo literario conformado por Daimary Sánchez Moreno, René Arturo Crosthwaite Topete, Andrea Vázquez Oropeza y Alfredo González Reinoso.

<sup>44</sup> Trenzología Fronteriza (2010-2011). Conformado por Alberto Paz, Daniel Sepúlveda, entre otros.

<sup>45</sup> Letra 28 (2009-2010), colectivo literario fundado por Gesén Elat Meneses, Diego Reyes Rojas, Luis Quijano, Reyes Isven, Enrique Padilla, Marco Larios, cuyas actividades consistían básicamente de lecturas y encuentros de poesía, como el Versus Versos, y la presentación de poemarios.

<sup>46</sup> La Piedra (2008 a la fecha) consiste en un colectivo y una revista (con versión impresa y digital), proyectos en los que participan Diego Guadarrama, Daniel Salinas Córdova, Davo y Fabi Valdés de la Campa, Lucero García Flores, José Quezada, Jimena Ramírez, entre otros. Además de su “brazo editorial”, La Piedra se dedica a la promoción de eventos culturales y artísticos, principalmente en Cuernavaca y zonas aledañas de Morelos. Se trata quizá de uno de los ejemplos actuales más representativos de un colectivo red en México.

<sup>47</sup> Moria (2009 a la fecha) comenzó como una revista en línea, *Habitantes de Moria*, que ahora se llama simplemente *Moria*. Este colectivo (inicialmente también llamado Habitantes de Moria), fue fundado por

Poemantas por la Paz<sup>48</sup> en Cuernavaca; Poscorrientismo<sup>49</sup> en Oaxaca, Colectivo Sándwich<sup>50</sup> en Chihuahua, entre otros. Podemos decir, a partir de esta enumeración y de lo discutido en el capítulo I, que México ha experimentado una efervescencia colectiva durante la última década, y que la participación en un colectivo se ha vuelto una forma viable para integrarse al campo o comunidad artística de cada ciudad.

En la ciudad de México, esta efervescencia ha llegado en ocasiones a niveles sofisticados, como en las presentaciones de los Kikín Fonseca y el Gringo Castro<sup>51</sup>, que empalman exitosamente audio (sampleado o de su propia creación), video y textos poéticos originales en sus *performances*, que distan mucho de las tradicionales lecturas en voz alta. Pero a principios de 2000, el concepto del colectivo era todavía una rareza en el campo literario del centro. En Tijuana, si bien es indiscutible la influencia del colectivo Bola 8 y del “anti-colectivo” La Family en la consolidación de artistas como Sergio Brown, Pedro Gabriel Beas “Hiperboreal”, Rafa Saavedra, Iván Díaz Robledo, Itzel Martínez del Cañizo, entre otros, la llamada “era Nortec” constituyó uno de los mayores impulsos para que

---

Yeni Rueda López e Ilse Priego. Entre sus miembros activos, además de Rueda López, se encuentran Montserrat Ocampo Miranda, José Quezada, Luis Marín, Davo Valdés, Leonardo de Ononvide, Miguel Agustín, Jaime Araya y Manuel Pedrozo. Además de la revista digital, Moria realizó una edición impresa especial para el segundo aniversario del colectivo, en 2011, y desde enero de 2012 realizan una versión impresa trimestral. También han organizado Circos Literarios (círculos de lectura en los que se pretendía la discusión de textos en zonas distintas), lecturas, presentaciones multidisciplinarias y conferencias.

<sup>48</sup> Poemantas por la Paz (2011 a la fecha) surge en honor a la poeta y activista Susana Chávez, violada y asesinada en 2011. En la búsqueda de recuperar los espacios públicos, los miembros del colectivo escriben frases de poemas y canciones en mantas, en una inversión simbólica de las narcomantas, que han aparecido frecuentemente en Morelos con mensajes de violencia y miedo. Sus fundadores son Natalia Correa, Nayeli Sánchez (quien también forma parte de La Cartonera Cuernavaca), Sandra Licea, Davo Valdés, Bárbara Durán “Isabella Simone” y Alfonso Leija; algunos de sus integrantes son Sughey Catalán, Edgar Artaud, Tania Dávila, Martha Laura, entre otros. Han participado en diversas marchas y manifestaciones por la paz, organizado lecturas de poesía en el Zócalo de Cuernavaca, así como han promovido su difusión por internet a través de las “poemantas electrónicas”.

<sup>49</sup> Poscorrientismo (2010 a la fecha) es un colectivo conformado por poetas y narradores. Han publicado en su blog libros digitales de Óscar Tanat, Aurelio Ninandii, Saúl Díaz Parra y Andrés S. Victoria, así como un “Manifiesto poscorrientista” y un “escrito encontrado en una memoria USB”. Además de los autores mencionados, forman parte del colectivo Mahra Ramos, Jesús Rito García, Alfonso Carballo, etcétera.

<sup>50</sup> Colectivo Sándwich (2009 a la fecha), con enfoque en actividades multidisciplinarias, tiene base en Chihuahua aunque también participan artistas radicados en otras ciudades. Actualmente está conformado por Mariana Villarreal (poesía), Rubén Jordan (teatro), Abraham Cisneros (artes plásticas), Jesús Vega (D. F., literatura), Sidharta Ochoa (Tijuana, literatura) y Daril Fortis (Tijuana, literatura).

<sup>51</sup> Los Kikín Fonseca y el Gringo Castro (2009 a la fecha), colectivo multidisciplinario con enfoque en la literatura, está conformado por Andrei Vázquez, Ánuar Zúñiga, Oliver Hernández Incháustegui, Jorge Armando Posada Ortega y Jorge Alberto Sosa Narváez. Han desarrollado varios *performances* donde combinan sus textos con música (original y sampleada), acompañado de proyecciones en video: *Los KFGC como lo vio en TV*, *La pelea del siglo XX* y *El motel del primer tiempo*. Asimismo, han publicado la *plaquette* digital *Todos son pendejos, menos el que vomita* (2010) y el libro *No use las manos* (2011).

artistas de todas las disciplinas se agruparan en colectivos. Tómense por ejemplo las declaraciones de Mauricio Cuevas “el Fab” de Radio Global, quien en un grupo focal con Sandoval afirmaba: “yo veo a Nortec que fue un detonador, aquí en la región, impresionante... invitó a mucha gente a sumarse, a aportar algo, aquí en Tijuana” (2004: 19).

En el momento que se escribe esta tesis, varios integrantes de Intransigente se encuentran realizando viajes por el país. Desde hace meses, “Luressia” ha estado en ciudades como Monterrey y D. F., mientras que Robles-Castillo se encuentra en Guadalajara luego de visitar Morelia, D. F., Toluca, Cuernavaca, entre otras ciudades. Por su parte, Curiel y Márquez realizan un viaje por el centro de México, en una versión informal de la Constelación Poética (Valdés de la Campa, 2012: 11; ver § I.4.1). El 21 de julio ambos realizaron una lectura con Gerardo Grande, Yaxkin Melchy, Pauli Apostoli, Lauri García Dueñas, Zaría Abreu, Manuel de J. Jiménez y Julia Piastro, con la cual se buscaba recabar fondos para la tercera edición del Festival Subterráneo de Poesía, en el cual han participado antes Curiel y Robles-Castillo. Esta tendencia a mirar al sur más que al norte, muestra por una parte la influencia que sigue ejerciendo el centralismo sobre algunos artistas mexicanos, y por otra que Tijuana busca jugar un papel cada vez más preponderante entre las grandes ciudades del país. En última instancia es muestra de que, como mencionaba Alegría, las estructuras urbanas de Tijuana y San Diego se parecen más a sus contrapartes nacionales que entre sí (2009: 25; ver § II.2.1).

La diversidad de tipos clasificables de colectivos, discutida en el capítulo I, es muy notoria en Tijuana, lo cual hace de la ciudad un excelente sitio de análisis, así como un buen ejemplo a nivel nacional de los flujos y las dinámicas sociales en juego dentro de los campos artísticos y literarios de México. No obstante, su relación amor-odio con el D. F. no debe dejarse de lado, y con frecuencia en este estudio se ha observado cómo dicha relación modela o afecta las percepciones que se tienen en ambos lados sobre la cultura, el arte, la frontera, entre otros temas. Así pues, se analiza a Tijuana como una ciudad fronteriza, sí, pero sobre todo como una ciudad mexicana con crecientes relaciones y vinculaciones con otras grandes ciudades del país, particularmente el D. F. Como vimos en § I.3.1, lo anterior no niega la posibilidad de que individuos en Tijuana operen o lleguen a servir como enlaces entre los campos de México y EE. UU.

## II.4.2 La emergencia de la escena cultural de San Diego

En San Diego el “estado del arte”, literalmente hablando, es muy distinto. Las descripciones que hacen los entrevistados que viven en San Diego admiten que el arte y la literatura no forman parte de la historia de la ciudad (Graham y Wallace, entrevista, 2012; Díaz y Sanchez, entrevista, 2012). La siguiente conversación de Mark Wallace con Lorraine Graham (de Agitprop), en torno a la existencia de una escena artística en San Diego, resume en gran medida esta percepción:

WALLACE: San Diego had always been sort of a, you know, a small place. Relatively and/or overstated...

GRAHAM: Relatively isolated.

WALLACE: Well, certainly isolated. And you know, in its... small Downtown area, relatively... lawless on a certain level, right? You know, it was like Navy... and other kinds... military force people, just kind of... when they're not, you know, at war or at work they're in town celebrating, right?

GRAHAM: Yeah, it was a port city.

WALLACE: It's not the kind of place it developed around, you know, artistic culture, any of that kind of thing, you know what I'm saying? It's not part of how it became a city (Graham y Wallace, entrevista, 2012).

Como Wallace, White caracteriza a San Diego como “a cultural no man's land” (White entrevista, 2012), y ve en ella una oportunidad para ser visible dentro de una escena cultural, ya sea regional o local: “Regionally, people think more of L. A. and Tijuana as being cultural centers and then San Diego is sort of like this jump-over spot. And to me it's kind of interesting to be in that jump-over spot... to do something that kind of engages an audience that maybe is not necessarily as interested in being engaged” (White, entrevista, 2012).

Así, dentro del proceso de auto- y hetero-reconocimiento, San Diego no es asociada frecuentemente con la profesión cultural, y todo ello pese a contar con espacios culturales mucho más consolidados que Tijuana, por ejemplo el MCASD. La cultura y el arte aparecen en el escenario de San Diego como una *commodity* más, aparentemente sin relevancia en las discusiones del campo artístico a niveles supra-locales. Pese a que la “identidad artística” de San Diego está polarizada entre Los Ángeles y Tijuana, encontramos a una buena cantidad de artistas y escritores buscando notoriedad o presencia en la conformación de una escena en San Diego, aunque casi siempre están relacionados con instituciones universitarias, al grado que es difícil encontrar un artista que no tenga algún vínculo (ya sea

como académico, estudiante, etcétera) con UCSD o con las Universidades Estatales de California (Cal State). Por poner algunos ejemplos, Díaz de Cogna cursa la maestría en artes visuales en UCSD, así como White de Agitprop. Mark Wallace da clases en Cal State San Marcos, donde es colega de Sandra Doller (que co-fundó la *reading series* de Agitprop). Incluso autores consagrados como Jerome Rothenberg, David Antin, Rae Armantrout y Cristina Rivera Garza (todos profesores de UCSD) se involucran con las comunidades artísticas de las ciudades principalmente a través de cursos, talleres y conferencias en instituciones culturales.

Históricamente, los elementos más importantes en la conformación de la ciudad de San Diego son la presencia de bases navales y militares en la zona y el *boom* en bienes raíces que propició la formación de un área suburbana de enormes dimensiones (Graham y Wallace, entrevista, 2012). Otro elemento primordial de esta historia, aunque frecuentemente silenciada, es la intensa relación, económica y cultural, que ha tenido desde principios del siglo pasado con Tijuana, su ciudad “hermana”, aunque sería más adecuado decir su ciudad “padrastra”, siguiendo a Yépez (2010). Resulta interesante, por lo mismo, que los proyectos artísticos colectivos más interesantes en San Diego busquen crear conciencia en alguno de estos tres aspectos: The Periscope Project con la fuerte la militarización de San Diego, Cogna con una representación más “orgánica” de la frontera, y Agitprop con la gestión de lecturas bilingües.

## II.5 Conclusión

Hasta ahora se ha visto cómo las diversas representaciones en/sobre Tijuana son propuestas y cuestionadas por diversos artistas, teóricos y críticos. También se han discutido las dificultades halladas en las nociones de hibridez y lo transfronterizo para describir la multiplicidad de formas de interacción que existen en la frontera. Se ha hallado que lo fronterizo es más un rasgo que una identidad, lo cual implica hablar menos de la frontera que de lo fronterizo, menos sobre regiones o metrópolis que sobre procesos y poblaciones transfronterizos esporádicos. Hemos analizado las representaciones o reacciones a representaciones de integrantes de los tres colectivos analizados, y las hemos puesto en relación con discursos más generales sobre la frontera.

Se hallaron similitudes estructurales y hasta coincidencias entre las escenas de ambas ciudades, pero sólo en casos particulares ha habido una fuerte interacción. Intransigente es un caso en el que inicialmente el interés se concentraba en la agencia de autoadscripción y de presentación como artistas tijuanaenses, aunque rápidamente se extendió a crear enlaces a nivel nacional, sobre todo con el centro de México, y esporádicamente en proyectos binacionales independientes, como la participación de varios miembros en los *San Diego Poetry Annual Review* de 2010-2011 y 2011-2012, o la colaboración con Cog-nate en el mercado de La Línea. En Agitprop también se pone énfasis en la localidad (§ I.4.2), pero el proceso de conformación de una escena en San Diego es mucho más lento y aún incierto. Sin embargo, ilustra bien cómo opera un colectivo independiente dentro de las posibilidades de desarrollo artístico en dicha ciudad. Por último, Cog-nate es el ejemplo más pintoresco para las consideraciones teóricas aquí tratadas, y sin embargo cuestiona muchas de las conceptualizaciones que se tienen sobre los “híbridos” o cruzadores de fronteras. En el capítulo III se muestra cómo estas aproximaciones teóricas encuentran cierto fundamento en el campo, aunque las dinámicas establecidas entre ellos y con artistas de otra ciudad dependen más bien de los intereses personales que cada integrante invierte en la acción colectiva.



## CAPÍTULO III. APROXIMACIÓN NARRATIVA A LOS COLECTIVOS

### III.1 Introducción

Para comprender cómo la colaboración a través de la organización confiere visibilidad en el campo a integrantes de un colectivo y les permite participar en la discusión sobre las representaciones de sus ciudades, en el presente capítulo se hará un análisis sociolingüístico a narraciones en torno a la acción colectiva en Intransigente, Agitprop y Cog-nate, recopiladas de entrevistas por pareja y grupos focales, que se comparan, contrastan y complementan con entrevistas individuales, tanto presenciales como por escrito. También se realizará un acercamiento a las obras y actividades de los colectivos que versan específicamente sobre la frontera, en el entendido de que se trata de una aproximación sociocultural al arte, si bien el aspecto formal y temático de sus obras (punto nodal de su definición como artistas) no puede pasarse de largo. En el capítulo IV se revisará la literatura sobre la aproximación narrativa con la cual se busca analizar, en este capítulo, las características formales de las narraciones.

A partir del análisis a Colectivo Intransigente e informantes clave se proponen clasificaciones para las narraciones en torno a actividades colectivas: las *historias de fundación, integración y separación*. Las entrevistas por pareja a integrantes de Agitprop y Cog-nate ilustran la naturaleza inherente del dialogismo en la construcción de significados, incluso en el marco de la entrevista, y muestran cómo los interlocutores participan en la dimensión colectiva al tiempo que negocian, durante el proceso mismo del diálogo, la distribución de las opiniones consensuadas y su opinión personal. En la última sección, para abordar el tema de la frontera con mayor detenimiento, se estudiarán algunos casos en los cuales, con las mismas herramientas de análisis, se busca ejemplificar cómo los artistas perciben la segregación espacial (principalmente en San Diego), cómo reaccionan o cuestionan las representaciones sobre lo fronterizo, y cómo la falta de interés por la interacción binacional se traduce en el establecimiento de lazos a nivel local o nacional.

## III.2 Narraciones sobre colectivos e interacciones dialógicas

A continuación se realiza un análisis sociolingüístico a tres entrevistas grupales, dos por parejas y un grupo focal, representativas de las dinámicas de colaboración en los colectivos. Algunas narraciones son comparadas y contrastadas con versiones recabadas en otras entrevistas, para trazar un esbozo de las narraciones dominantes al momento de definir la identidad colectiva y las relaciones entre ellas. En el grupo focal a Colectivo Intransigente se encuentran casos muy ilustrativos de historias de fundación e integración; para hablar sobre las narraciones de separación se analizará un fragmento de la entrevista a Yohanna Jaramillo, de Poeta No Lugar. A través de las entrevistas a Misael Díaz/Amy Sanchez de Cog·nate, Lorraine Graham de Agitprop y Mark Wallace, se verá cómo construyen conocimiento a partir del dialogismo, cómo sus nociones y percepciones previas se modifican, en ejemplos a nivel interpersonal, por la forma en que la “identidad” colectiva se lleva a cabo.

### III.2.1 Historias de fundación, integración y separación: Colectivo Intransigente

Debido al gran número de integrantes que han participado en Intransigente, ya sean permanentes o temporales, resulta sencillo relacionar narraciones contadas en distintos momentos de la investigación. De los dos grupos focales realizados (uno en octubre de 2010 y otro en febrero de 2012), el segundo está mejor estructurado y delimitado que el primero, si bien la interacción o *rapport* fue menor. Es así que sacrifiqué la posibilidad de estudiar las tomas de posición, opiniones y puntos en conflicto de los integrantes para analizar la manera en que narran su participación en la “identidad” colectiva. Sin embargo, los análisis a Cog·nate y Agitprop proporcionan bastantes ejemplos de la manera en que el dialogismo opera en la construcción colectiva de significados.

#### *Historias de fundación*

Los actos y las narraciones fundacionales son imprescindibles para la conformación de una identidad colectiva. Aquellos que vieron nacer al colectivo tienen cierto poder sobre las

representaciones que se hacen de él. Mavi Robles-Castillo y Jhonnatan Curiel son los “autores intelectuales” del colectivo, por así decirlo, lo cual hace notar Curiel en la versión que narra:

CURIEL: Esto del colectivo lo fundamos Mavi y yo una noche en... Zacazonapan bar, centro de operaciones (*risas*). Ahí estábamos y se nos ocurrió la idea de hacer el colectivo, entonces—no, traíamos que... queríamos hacer cosas intransigentes, y después (*risas*)... No me acuerdo a quién se le ocurrió eso de que: “No, que se llame Colectivo Intransigente”, y así se le quedó. Y la primera actividad que tuvimos fue el 23 de abril de 2010, en la Ludoteca.

ROBLES: A las siete de la noche... con treinta y dos minutos...

CURIEL: Sí, bitacórico. Leyeron Yaxkin Melchy, Luis Alfredo Gastélum, Mavi Robles, Yohanna Jaramillo, Patricia Binôme, Miriam García, eh... ¿quién más?

ROBLES: “Piel a Piel”, ¿no?

CURIEL: ¿“Piel a Piel” también leyó? No, ella todavía no estaba.

ROBLES: ¿Denis?

CURIEL: Denis, la hermana... Denis, eh, Alvarado, y yo. Así fue como entré al colectivo (*risas*) (Colectivo Intransigente, grupo focal, 2012).

Si bien en la narración de Curiel se observan algunas de las partes en que Lavob estructura la narración, no sigue exactamente dicho esquema pues no cuenta con un *abstract* en sí, aunque la coda (*Así fue como entré al colectivo*) sintetiza la narración y da pie a que otro integrante narre su experiencia. Cuenta con una orientación (*Esto del colectivo lo fundamos Mavi y yo una noche en... Zacazonapan bar, centro de operaciones*) y con el evento en sí, a saber, una lectura de poesía en la desaparecida Ludoteca del Pasaje Rodríguez, donde participaron varios de los exponentes más interesantes de la poesía actual en Tijuana, y Melchy como visitante invitado. Cuando a Curiel le falla la memoria, Robles busca completar la lista de participantes en dicha lectura, como para dar constancia de su presencia en la misma,<sup>52</sup> aunque Curiel es quien finalmente corrobora las aportaciones (*No, ella todavía no estaba*, o al confirmar la participación de Denis Alvarado). Esto también da pie a Curiel para terminar su narración. Como queda claro, por ser junto co- fundador, la autoridad (y la autoría) de las narraciones de Curiel resulta en muchas ocasiones incuestionable para otros integrantes, lo cual propicia omisiones o repasos rápidos sobre algo que quizás ha dicho tantas veces que, parafraseando a Borges, no se sabe si recuerda una historia o más bien las palabras con que cuenta esa historia. Las variantes se vuelven

---

<sup>52</sup> A lo largo de la entrevista (y en sus dinámicas cotidianas), cada vez que Curiel habla, Robles-Castillo lo interpela para pedir más detalles sobre una cuestión, dar su punto de vista o comentar algo.

más cuestiones de resumen que de verdadera transformación textual; desde esta perspectiva, las historias de fundación son más “fijas” que otros tipos de narraciones.

En su respuesta durante el grupo focal, Robles-Castillo eludió la pregunta sobre la formación del colectivo, quizás para no repetir a Curiel, quien en gran medida resume los puntos más importantes de la historia. Sin embargo, unos días antes, durante una entrevista personal, Robles-Castillo había dado una versión mucho más detallada de esta historia de fundación (entrevista, 2012). En ella descubrimos la importancia que tuvo, en la formación del colectivo, la visita de Yaxkin Melchy a Tijuana, quien presentaba su libro *Los poemas que vi por un telescopio* (2008) y es apenas mencionado por Curiel. Luego de participar en la presentación, Curiel y Robles-Castillo instaron a Melchy a reprogramar su boleto de regreso al D. F. e irse de fiesta; fue la noche siguiente cuando organizaron la lectura que se considera la fundación de Intransigente, justo en el Día Internacional del Libro (23 de abril). A través de la versión de Robles-Castillo, nos enteramos también que el nombre del colectivo fue propuesto por ella, mientras que la “inocencia” con que Curiel relata el origen hace ambigua la adscripción de dicho acto (*No me acuerdo a quién se le ocurrió eso de que: “No, que se llame Colectivo Intransigente”, y así se le quedó*). En una conversación no grabada, Robles-Castillo afirma que tomó la idea de su padre, quien le enseñó a ser “intransigente con las cosas que creía”.

Siguiendo la concepción barthesiana del mito, Madrid también analiza historias de fundación de Nortec (aunque, desde luego, no las llama así) y afirma: “the Nor-tec myth of origin acts as a simulacrum by reconstituting reality through the bits and pieces of memory that make up the myth itself as an imaginary representation” (Madrid, 2008: 49). De manera similar, las historias de fundación de Intransigente son ejemplos de mitos modernos, “representaciones imaginarias” compuestas con “pedazos de recuerdos” modelados por los fundadores en cada una de las versiones que realizan.

### *Historias de integración*

Fuera de Curiel y Robles-Castillo, todas las demás historias que podemos encontrar en este grupo focal son de integración. Las que aquí analizaremos provienen de Alan Michel Zavala y Clara Olivas. Al momento de la realización del grupo focal, Zavala llevaba más

tiempo participando que Olivas, lo cual se evidencia en su tono de confianza al hablar del “nosotros” colectivo:

ZAVALA: Pues yo me enteré... ya tengo como un año de haberme enterado del colectivo, de haberme integrado un poco menos... Pero me enteré, eh, pues aquí visitando los locales del Pasaje Rodríguez. Y, ya tengo tiempo escribiendo, no precisamente poesía pero este, sin embargo al ver que se hacían talleres de escritura, o algo en lo que tenía que ver la escritura, me llamó la atención, me sentí identificado también. Y al empezar a asistir eh... me costó un poco de trabajo la integración por, por el hecho pues de... del miedo. Así como que: “Ay güey, ¿sí es mi tipo de círculo social o no?”. Pero después de darme cuenta que sí, pues creo que... todo ha fluido (*risas*). Como dice Mavi, de repente no sé cómo: “¡Ah caray!” Leyendo poesía en las calles, escribiendo poesía aquí en los talleres, no sé ni cómo ha sucedido pero... ha fluido todo, y pues, he estado muy contento de que haya hecho amigos aquí con los cuales me he sentido muy aceptado y yo también los acepto. Me aceptan como soy, los acepto como soy [*sic*] y... todos nos queremos mucho (*risas*) (Colectivo Intransigente, grupo focal, 2012).

La mayoría se entera del colectivo principalmente por dos vías: la electrónica (a través del *blog* de Intransigente, los *mailing lists*, las diversas páginas y grupos en Facebook que se han hecho), y la vía directa, por comunicación personal o por estar en contacto con el espacio fijo donde se desarrolla el taller de poesía en voz alta, una de las actividades más emblemáticas del colectivo. Zavala se enteró por vía directa (*me enteré, eh, pues aquí visitando los locales del Pasaje Rodríguez*), aunque es común que se entremezclen ambas vías al buscar más información sobre el colectivo (ya sea que conocer el taller incite a buscar información en la red, como veremos con Olivas, o viceversa).<sup>53</sup> Luego de establecer contacto y comenzar a asistir, Zavala confiesa con algunos tropiezos: *me costó un poco de trabajo la integración por, por el hecho pues de... del miedo*. Durante sus primeras sesiones en el taller, y en las primeras fiestas donde acompañaba a los de Intransigente, Zavala se mostraba sumamente tímido, no participaba en la conversación si no se le preguntaba directamente, y sólo se dirigía con regularidad a Curiel. Él y Robles-Castillo cuentan que esto cambió durante una lectura en que Zavala fue el más ovacionado. Pese al cuestionamiento inicial sobre la pertinencia de su adscripción al colectivo y el tipo de personas que se reunían (*¿sí es mi tipo de círculo social o no?*), en un giro narrativo que Lavob llamaría la complicación de la acción, Zavala pasó por un proceso de aceptación,

---

<sup>53</sup> Un ejemplo del contacto por internet es la narración que cuenta Fortis durante el primer grupo focal: “llegué por una invitación de Facebook, de un evento que no sé... quién me la envió porque no conocía a nadie de aquí (*ría*). Pues, por algo llegó ahí, la vi, era la segunda sesión [del taller de poesía en voz alta] y dije: ‘Ah, pus vamos a ver qué onda’. Y llegué y de hecho... no volví como en... dos semanas pero otra vez, no sé por qué dije: ‘Ay, voy a ir’, y ya me quedé más tiempo” (Colectivo Intransigente, grupo focal, 2010).

con lo que su desempeño dentro del colectivo se dinamizó: *después de darme cuenta que sí, pues creo que... todo ha fluido*. La palabra *fluir* se convirtió, durante cierta época del colectivo, en un término idiolectal utilizado por los integrantes para referirse a algo que se desarrolla adecuadamente (por ejemplo, “está fluyendo el *party*” o “que fluya la poesía”). Zavala utiliza este verbo aquí y otra vez un poco más adelante (*no sé ni cómo ha sucedido pero... ha fluido todo*), con la intención quizás de encontrar empatía por parte de los demás integrantes, que acompañaron su narración con risas, expresiones de apoyo y ovaciones. Zavala se dirige a otros integrantes de la experiencia colectiva, no sólo en este fragmento (*Como dice Mavi*), sino también en otras ocasiones durante la entrevista, como cuando afirma que, siguiendo a Curiel, se considera creador más que escritor (Colectivo Intransigente, grupo focal, 2012).

Una característica de la pregunta 2 de las *fantastic four* (por qué elegir la vía colectiva, ver § IV.3.1) es que arroja información sobre los procesos de auto- y heteroreconocimiento por los cuales atraviesan los integrantes de un colectivo. En la narración de Zavala, esto queda claro cuando dice: *he estado muy contento de que haya hecho amigos aquí con los cuales me he sentido muy aceptado y yo también los acepto*. El factor subjetivo (nunca mejor retratado que en su oración final: *todos nos queremos mucho*) salta nuevamente a la vista como elemento indispensable para la conformación de los colectivos, por lo menos en el marco de la colaboración artística multidisciplinaria. Ante esta pregunta, Zavala y Mendoza respondieron que en el colectivo hallaron a gente con la que se identificaban, lo cual paliaba las reacciones negativas de sus familiares, y en el grupo focal anterior Mendoza mencionaba que algunos de ellos no estaban de acuerdo con que asistiera al taller de poesía en voz alta (Colectivo Intransigente, grupo focal, 2010). La aparición del sentido de pertenencia en diversas sesiones a lo largo del tiempo muestra que el colectivo funge regularmente como generador de confianza adscriptiva. El colectivo les confiere un espacio en el que, en palabras de Zavala, pueden “encontrar en donde se te entienda o por lo menos se te escuche” (Colectivo Intransigente, grupo focal, 2012).

El caso de Clara Olivas también es muy ilustrativo, aunque su participación en el Colectivo ha sido mucho menor. En investigaciones como la de Sandoval, con su distinción tan rígida entre participantes y colaboradores (ver § I.2.1), la experiencia de Olivas quizás no tendría cabida, pero aquí nos demuestra que, conforme las narraciones se van alejando

del mito o historia de fundación, los contactos y enlaces con el colectivo se dan por diversos medios.

OLIVAS: El año pasado, eh, tuve la oportunidad de estar en una obra de teatro, *Canta-teatro*. Entonces, nos presentábamos aquí en un local [del Pasaje Rodríguez], y caminando me di cuenta que existía el Grafógrafo. Ahí vi un anuncio de que había poesía en voz alta y dije: “Ah, qué interesante”. Pero por la escuela, una que otra cosa, no pude venir. Pasó el tiempo, me fui de intercambio, ahí nació en mi cuarto la idea de: “¿Por qué no hacemos justo los miércoles (le dije a unas amigas de ahí de la casa) noche de poesía?” Y así, cada quien fuimos dando la dinámica de elegir, pues poetas, leerlos y comentar, y si se podía escribir algo y también leerlo. De ahí regresamos a Tijuana con muchas ganas de seguir en proyectos, en cuestiones, pero sobre todo referidas al teatro, al arte, y en este caso... me acerqué aquí otra vez con René [Castillo] (Colectivo Intransigente, grupo focal, 2012).

El enlace con Intransigente se dio a través un taller infantil de armado de libros organizado por Karen Márquez en el Grafógrafo, al cual Olivas asistió con su hermana menor. Después Olivas agregó a Márquez en Facebook, conoció su *blog* y le gustaron sus poemas: “Después de ahí dije pues: ‘¿Por qué no? Si Karen se me hace una persona interesante supongo que las demás personas también, ¿no? Y puedo aprender algo’. De ahí ya vine el miércoles, coincidí con mi amiga y pues, aquí estamos [...]. No me arrepiento y a ver qué sale. Más locuras (*risas*)” (Colectivo Intransigente, grupo focal, 2012).

La narración de Olivas es representativa de las historias de integración, estructurada a través de adverbios y frases adverbiales de tiempo (*El año pasado, Entonces*), así como oraciones en pretérito que expresan dinamismo o movilidad, ya sea en tiempo o en distancia (*Pasó el tiempo, De ahí regresamos a Tijuana*). Luego de observar los indicios de la existencia del colectivo (principalmente las actividades organizadas en El Grafógrafo), ella se acerca al taller con ciertas expectativas. Es probable que la idea de las lecturas de poesía en su cuarto se le haya ocurrido luego de saber sobre el taller, a juzgar por la oración que reporta haber dicho en ese entonces: *¿Por qué no hacemos justo los miércoles (le dije a unas amigas de ahí de la casa) noche de poesía?*. La intromisión de un adverbio de modo, *justo*, dentro de una oración que de otra manera estaría planteada en estilo indirecto (donde la narradora reproduce textualmente las palabras de un personaje, ya sea ella misma o alguien más), nos sirve para corroborar su función como enlace entre momentos importantes de la historia, como el taller de poesía y su experiencia de intercambio escolar, que realizó en la ciudad de México en 2011. Los miércoles de poesía por la noche parecen

fungir en la narración como enlace y reciprocidad de intereses entre Olivas y el taller de Intransigente antes, durante y después de su intercambio, aunque la narración no nos permite saber si también supo sobre el colectivo cuando se enteró del taller. Al regresar a Tijuana, *con muchas ganas de seguir en proyectos, en cuestiones, pero sobre todo referidas al teatro, al arte*, el lugar que buscó como referencia fue nuevamente el Grafógrafo y su director, René Castillo, le habrá mencionado entre las actividades del espacio el taller de Márquez. A diferencia de muchos otros casos (como Fortis, Mendoza, Yarely Quijas y “Luressia”), Olivas entró en contacto con el colectivo no a través de sus fundadores sino de Márquez, quien al principio participaba como diseñadora de los *flyers* de Intransigente, fotógrafa y asistente a los eventos, pero que desde hace un año se ha involucrado más con el colectivo, no sólo a partir de su relación sentimental con Curiel sino también por un creciente interés en la poesía que la ha llevado a escribir su primer libro de poemas, *Vita Nova* (2012). El contacto de Olivas con Márquez muestra que el desempeño individual es percibido de manera diferenciada por los pertenecientes al campo restringido de producción (otros artistas) y por el campo amplio (el público). Los méritos personales de Márquez son reconocidos más allá de la matriz colectiva (*Si Karen se me hace una persona interesante supongo que las demás personas también, ¿no?*), que se convierte ya no tanto en su plataforma sino, al revés, en un rasgo o atributo extra.

En su narración, Zavala se siente seguro de su adscripción como integrante del colectivo y como escritor incipiente, mientras que Olivas llega explorando posibilidades, estableciendo nexos y compromisos: ante la pregunta de las *fantastic four* sobre las contribuciones personales, Olivas responde que no ha hecho demasiado por su corto contacto con Intransigente, pero piensa hacerlo.<sup>54</sup> Ella está en proceso de integración, mientras que Zavala goza ya de ese primer impulso que ofrece la colectividad, otorgado por el sentido de pertenencia y la adscripción a un “nosotros”. La otra parte, como se ha mencionado antes, la tienen que hacer los individuos mismos, como Márquez cuyo trabajo no es percibido como derivativo del colectivo desde la narración de Olivas, sino de manera independiente y, más aún, abarcativa de la acción colectiva.

---

<sup>54</sup> Esto nos remite a David White reconociendo su falta de contacto con Tijuana pero afirmando a la vez su intención de mejorarlo (§ III.3.1). Quizás la ausencia de una actividad o actitud busca contrarrestarse con compromisos hechos en el momento de la narración, o tal vez se trata de otro ejemplo del “principio de legitimidad” de Bourdieu (2010: 258), en el que uno responde no lo que realmente piensa sino lo que piensa que los demás esperan que responda.



Cabe decir que no todos los participantes en las actividades colectivas se consideran poetas. En la presente entrevista se registra el caso de “Otoño”, amiga de Olivas con la que vivió la experiencia del intercambio y los miércoles de poesía, que se considera a sí misma “Admiradora de las palabras” y que no escribe formalmente (Colectivo Intransigente, grupo focal, 2012). No todos establecen fuertes lazos afectivos entre ellos, y en sus narraciones expresan sus intereses de manera manifiesta. También hay que reconocer que, si bien el colectivo está abierto a la participación de personas sin interés por escribir, quienes permanecen por un mayor lapso de tiempo son generalmente los que buscan dedicarse más formalmente a la escritura o la creación artística.

*(Apuntes hacia las) historias de separación*

Las historias de separación son mucho más difíciles de recopilar, pues tocan fibras sensibles que los integrantes no siempre desean sacar a la luz. El cotejo de este tipo de narraciones también se puede prestar ampliamente a discusiones anecdóticas que, lejos de iluminar el problema con herramientas metodológicas adecuadas, se vuelven parodias académicas de los tabloides de chismes. Aquí trataremos de evitar eso sin dejar de ilustrar el término de la colaboración individual en una acción o proyecto colectivo, no sólo a través de una toma de distancia con el colectivo donde se colaboraba, sino de la historia misma que cuenta de la separación. Para ello es necesario contextualizar la participación de Yohanna Jaramillo con Intransigente, sin descuidar las particularidades de su labor individual en la escena literaria de Tijuana.

Jaramillo entró al colectivo Poeta No Lugar en 2005, un año después de la fundación del mismo. Como se ha mencionado (§ II.4.2), Poeta No Lugar se formó alrededor del taller de poesía de la UABC, que llevaba muchos años de existencia cuando se trasladó a la casa de su último profesor, Gilberto Zúñiga. Ya consolidado el colectivo, cambió su lugar de sesiones a la Casa de la 9, donde Jaramillo se integró; a partir de 2006, ella ayuda con la realización del Encuentro Internacional de Poesía Caracol. De acuerdo a recuentos de Roberto Navarro y Adrián Volt Sáenz, el colectivo se desintegra en 2007 (Navarro y Volt, entrevista, 2012), aunque Jaramillo continuó organizando el Caracol, y hasta 2011 el logo de Poeta No Lugar seguía apareciendo en los carteles del encuentro,

pues intermitentemente participaban Navarro o Volt de algún modo (Jaramillo, entrevista, 2012). Cuando comenzó la presente investigación, Jaramillo colaboraba con frecuencia en actividades de Intransigente; entre ella, Robles-Castillo y Curiel compusieron un verso que *stencilearon* en una pared del bar Zacazonapan: “Un cóctel: el universo es la música de la poesía”, que unos meses después adornaría “Luressia” con un mural. Robles-Castillo participó activamente en la logística del 5° Caracol 2010, mientras que Intransigente se encargó de organizar una lectura en el Zacazonapan en el marco de dicho encuentro. En otra actividad, que consistió en redactar carteles personalizados de “Se busca”, Jaramillo participó junto con Fortis, Mendoza, Curiel, Robles-Castillo, y Julián Lemus. (La idea era imprimir los carteles y pegarlos en las calles de la Zona Centro, aunque al final dicha iniciativa no se realizó y solamente circularon por Facebook.) Las colaboraciones fueron frecuentes hasta que hubo un altercado por un poema escrito en conjunto por Jaramillo y Robles-Castillo, que adquirió dimensiones catastróficas cuando la discusión se trasladó a Facebook y las cuestiones ético-profesionales se volvieron personales. Ambas dejaron de hablarse y concluyeron sus colaboraciones, lo cual ilustra el punto que se hacía anteriormente, sobre que las relaciones afectivas subyacen por debajo de la colaboración artística: mientras que el término de la última no necesariamente altera la amistad, una ruptura afectiva suele dar al traste con la colaboración profesional (ver § I.3.4).

Pese a lo anteriormente mencionado, en la entrevista Jaramillo toma distancia del colectivo desde que comienza a hablar sobre él: “Recuerdo que sí, Jhonnatan y Mavi me invitaron a participar en el colectivo, pero yo por lo mismo del Caracol, yo no puedo como, ahorita... pues meterme a otro” (Jaramillo, entrevista, 2012). Al preguntarle sobre su participación en otros colectivos, Jaramillo no desarrolló una historia de separación propiamente; sin embargo, hay comentarios dentro de la entrevista que pueden apuntar indirectamente a esta narración. Aquí habla sobre los conflictos entre artistas de la misma escena:

Quando se supone que somos los mediadores entre la gente y el gobierno, o no sé, tenemos la posibilidad de escribir y mostrarlo, este, darle la voz casi al mudo, entre nosotros como pelearnos se me hace bien, bien extraño, que no soportemos una crítica literaria porque ni siquiera es de persona. [...] A donde voy, alguien no se habla. Alguien no se habla, y eso crea discusión—y eso crea conflicto porque al final no puedes crear lo suficiente. Porque si quieres eh, juntar a dos colectivos en una escena para crear un *boom*, no se puede. Entonces se separa y eso a veces sí es triste (Jaramillo, entrevista, 2012).

A grandes rasgos, en esta reflexión (ya que no se trata de una narración) son parafraseados los elementos principales de una historia de separación: 1) la colaboración inicial (*Recuerdo que sí, Jhonnatan y Mavi me invitaron a participar en el colectivo*), 2) el conflicto (*que no soportemos una crítica literaria porque ni siquiera es de persona*) y 3) la ruptura (*Entonces se separa*). Las dimensiones profesional y afectiva están claramente diferenciadas (*entre nosotros como pelearnos se me hace bien, bien extraño*), aunque no se establece el nexo intrínseco entre una y otra. Uno de los resultados de dicha acción o evento es el cese de la interacción (*A donde voy, alguien no se habla*), lo cual se percibe como un síntoma generalizado en el campo de la escritura, no necesariamente intrínseco a Tijuana. Otro resultado es la imposibilidad de establecer vínculos entre dos o más grupos de artistas (*si quieres eh, juntar a dos colectivos en una escena para crear un boom, no se puede*); finalmente, se desliza una consideración personal afectiva en las últimas palabras de la narración, *eso a veces sí es triste*, en la cual se evidencian los intereses o las inversiones profesionales y afectivas puestas en juego por la reflexión. Aunque, nuevamente, es imposible afirmar hasta qué grado estas palabras se refieren a la ruptura de Jaramillo con Intransigente, ofrecen algunas aproximaciones interesantes sobre la composición formal de las historias de separación.

### III.2.2 Narraciones dialógicas I: Lorraine Graham (Agitprop) y Mark Wallace

Dado que en otros capítulos hemos discutido la organización colectiva, las actividades y los objetivos de Agitprop Art Space, aquí veremos ejemplos donde las narraciones son construidas a partir del diálogo entre Lorraine Graham y Mark Wallace. Ambos hablan sobre la escena artística en San Diego y la actividad de otros artistas en proyectos colectivos en San Diego, como Bill Marsh y Anna Joy Springer. En una se confrontan datos contradictorios entre sí ofrecidos por los entrevistados, mientras que en la segunda uno aprende algo que hasta entonces no conocía.

Ante la pregunta sobre si UCSD promueve directamente el desarrollo de una escena artística en San Diego, Graham y Wallace reconocen que el impulso de las instituciones educativas es mayor en esta ciudad que en otras de EE. UU.:

GRAHAM: There is—there *is* an art, intellectual community in San Diego but it's not quite as active as it might be in another city so, I *do* think that the universities carry... more weight on some level just because of their resources [...]

WALLACE: They're more predominant here than might be in another city.

GRAHAM: They're more predominant than they might be in another city, which was something I wasn't used to, like I was not used to... um, like in Washington, D. C., and in New York, in the East Coast—it would not be unusual to be a writer and be respected, but not be affiliated with the university. Whereas here...

WALLACE: Not so much.

GRAHAM: Not so much. You almost don't make any sense. Like if you say you're an artist and you don't... Like, you're not teaching (Graham y Wallace, entrevista, 2012).

Wallace completa las oraciones de Graham en dos ocasiones (*They're more predominant here than might be in another city*, *Not so much*), sin que por ello Graham pierda la agencia de la historia, como cuando introduce su experiencia personal a la narración (*which was something I wasn't used to*). Esto es algo que Schiffrin ya había notado en las narraciones que analiza, aunque indica que utilizar las palabras del otro reduce el papel del interlocutor como autor de la narración enunciada en conjunto (Schiffrin, 1996: 174). Aquí vemos más una negociación dialógica entre ambos entrevistados, aunque es interesante notar que Graham realiza una pausa antes de afirmar la diferencia de las dinámicas sociales de los escritores (específicamente su involucramiento con las universidades) entre San Diego y otras ciudades: *Whereas here....* Dicha oración no es completada hasta que Wallace afirma: *Not so much*. Así continúa Graham su historia, refiriéndose más adelante a la infraestructura de las Universidades de California y al sobresaliente desempeño personal de algunos profesores en UCSD, como Eleanor y David Antin, los Rothenberg, entre otros (Graham y Wallace, entrevista, 2012). Así, más que la disminución de su autoría, la repetición de *Not so much* tiene un carácter confirmatorio entre la pareja sobre el buen curso de la narración. Se logra el consenso sin siquiera ponerlo de manifiesto.

Más adelante, Wallace pone un ejemplo de la participación individual y los recursos institucionales de las universidades que es complementado por Graham:

WALLACE: There was for some years a... fairly well intended reading series kept going here in San Diego built around gay and lesbian communities, right?

GRAHAM: Yeah, what was it called? Anna Joy Springer ran it and—

WALLACE: Anna Joy Springer was a writer in the community here, and who had come from San Francisco, and partly as a result of those activism—

GRAHAM: To... to teach at UCSD. She was hired, you know.

WALLACE: Yeah.

GRAHAM: I mean, but the point is, she didn't just come here, she came here because...

WALLACE: Oh, okay I don't know that for a fact.

GRAHAM: Yeah, so.... Anyway, but go on.

WALLACE: Right, I don't—I don't know that history, so when she started that series she was already a professor at UCSD?

GRAHAM: Yeah.

WALLACE: I wasn't aware of that.

La intención de Wallace era demostrar que incluso una artista que llega sin una asociación directa a la universidad termina involucrada en ella, a juzgar por la oración que dejó incompleta: *and partly as a result of those activism—*; Graham lo interrumpe para acotar que Springer vino a San Diego contratada como profesora en UCSD, con lo que confirma el caso de muchos otros artistas (White y Wallace incluidos) que vinieron a la ciudad por motivos laborales o académicos, como queda claro en otra oración incompleta, esta vez de Graham: *the point is, she didn't just come here, she came here because [she was hired]...* Wallace se declara sorprendido (*I don't know that for a fact*), y repite su desconocimiento en dos ocasiones (*I don't know that history* y *I wasn't aware of that*). Es de notar que las primeras dos veces utiliza el tiempo verbal presente (*don't*), donde expresa manifiestamente el acto del desconocimiento, y el tiempo pasado (*wasn't*) cuando ha confirmado la otra versión a través de una pregunta: *so when she started that series she was already a professor at UCSD?* La información hace que Wallace no pueda continuar la narración por un momento, incluso cuando Graham le da pie para ello (*Yeah, so.... Anyway, but go on*).

Pero la producción de significado no se da siempre de manera tan armoniosa. La siguiente narración versa sobre un ejemplo de colectivo en San Diego:

GRAHAM: You know? Like, Factory School was here, for a long time, actually that's—I should e-mail you about that, 'cause that's a large... they *were* in San Diego... and they—

WALLACE: Yeah, but I don't think he [Bill Marsh] was doing books.

GRAHAM: I think he *was* doing books...

WALLACE: Oh? Huh...

GRAHAM: ...when he was in San Diego and they had like, readings and workshops and...

WALLACE: There is something to look up.

GRAHAM: I will. I will send... like as another, older historical San Diego collective example. But when he, when he left San Diego, you know, there was nothing... like nobody... it was really his energy that was doing that work (Graham y Wallace, entrevista, 2012).

Lo que resulta interesante de este fragmento, además de la información sobre las primeras épocas de Factory School<sup>55</sup>, es la manera en que un detalle sobre la historia diverge en las dos versiones ofrecidas, y la negociación, o más bien confrontación velada, que se da entre los entrevistados para corroborar la información. En este caso se narra cómo la iniciativa de Bill Marsh (el *he* al que se refieren) fue fundamental para el desarrollo y prosperidad de las actividades de Factory School, al grado que cuando se mudó de ciudad las actividades de este colectivo cesaron, sin que otros participantes continuaran el trabajo. Todo esto está expresado, de manera un tanto elíptica, en la serie de oraciones incompletas y la oración final del fragmento: *there was nothing... like nobody... it was really his energy that was doing that work*. Aquí el dilema consiste en la precisión sobre las actividades que realizaba Marsh bajo Factory School en San Diego, de las cuales la más importante o visible es la editorial; de acuerdo a Wallace, *I don't think he was doing books*, lo cual es un hecho tan importante que merece interrumpir la oración de Graham con la conjunción *but*, que tiene el potencial de negar la posibilidad de diálogo al refutar u oponerse a la enunciación de otra persona. Graham confirma su versión de la historia (*I think he was doing books...when he was in San Diego and they had like, readings and workshops and...*), pese a las constantes dudas de Wallace, que responde primero con exclamaciones como *oh* y *huh*. Después, al decir: *There is something to look up*, sugiere que hay información que debe cotejarse o comprobarse. Graham afirma: *I will*, pero no se refiere a *look up something*, sino a enviar la información sobre el colectivo, aunque la oración haya quedado incompleta (*I will send...*), para dirigirse al entrevistador más que a Wallace y continuar con la narración. Más adelante, Wallace le recordaría a Graham el nombre de Marsh, y la confrontación sobre la información previa es pasada de largo. El dialogismo, aprendemos, no necesariamente implica el consenso entre las personas, y en el caso de esta pareja podemos apreciar cómo la diferencia se hace presente sin por ello alterar sustancialmente el orden de la narración.

---

<sup>55</sup> Factory School (2000-2007), un proyecto colectivo fundado por Bill Marsh, principalmente enfocado a la literatura y la producción editorial independiente. De acuerdo a su sitio web, “As a network of audio and video presentations, books, artwork, web-based installations, posters and pamphlets, we encourage use of all distributed materials for purposes of education in the broadest sense: in or out of the classroom, as prompts or models, as means or ends. We also sponsor research and design studios, provide teaching resources, and offer community-based mentoring and consulting” (Factory School, 2007).

### III.2.3 Narraciones dialógicas II: Cog-nate Collective

Las dinámicas dialógicas puestas en marcha en el desarrollo conjunto de una narrativa pueden ejemplificarse en pasajes de la entrevista a Amy Sanchez y Misael Díaz, de Cog-nate Collective. En el siguiente fragmento, Sanchez pide a Díaz que desarrolle una reflexión para sustentar el punto principal de su narración en conjunto. En el proyecto *Mercado fantasma* (ver § I.4.3), los de Cog-nate percibieron en los artesanos una nostalgia por el tipo de imágenes que se representan hoy en día (figuras de Homero Simpson o cascos de fútbol americano, en lugar del “tradicional” cerdito u hombre dormido bajo un nopal, que desde luego también resultan problemáticos, Díaz y Sanchez, entrevista, 2012). Al preguntarles qué símbolo representaría más a Tijuana, los yeseros respondieron con imágenes violentas, como la de un cuerno de chivo. Es para reflexionar sobre este hecho que Sanchez cede gradualmente la palabra a Díaz:

SANCHEZ: Este proyecto también nos basamos en el trabajo de... em, de... se me va el nombre...

DÍAZ: García Canclini.

SANCHEZ: De García Canclini. No sé si tú quieres platicar un poco más, porque...

DÍAZ: Sí, pues es... básicamente la idea de que la ciudadanía se construye a partir del consumo cultural, de productos culturales.

SANCHEZ: Ajá.

DÍAZ: Sí, entonces este... pues en eso estábamos pensando... porque pues nos interesa este, la relación entre consumo de productos culturales, nosotros como... estando en ese medio, como forma de intervenir o de tratar de establecer diálogos con—pues con la construcción de cierto sentido de comunidad, este, de ciudad, de ciudadanía.

SANCHEZ: (*Ríe*) Y esa ciudadanía en este caso... se estaba... ellos mismos nos estaban diciendo que su identidad como una comunidad estaba basada en la violencia, en trauma. Entonces, nosotros dos empezamos a pensar en otros objetos que tal vez son... enseñan como otro lado de la ciudad.

DÍAZ: Otro lado, una manera más...

SANCHEZ: Una manera menos violenta.

DÍAZ: ...menos violenta pero también, como... no-no... porque también algo que se me hizo interesante es que varios de ellos, cuando les preguntábamos o sea, qué forma o qué objeto puede llegar a representar la ciudad, este no-no... o sea, decían que no podían concebir de algo. Yo creo porque les estábamos preguntando quizás sobre una imagen o un símbolo cultural. Este, entonces... el interés era también quizás salirse un poco de ese ámbito y tratar de ver objetos que... que sí representan la ciudad... este, que no son necesariamente objetos culturales, que son objetos que tienen que ver más con la posición de la ciudad dentro de un circuito económico, este, en relación a la frontera y en relación a la globalización. Y fue por eso que surgió la idea de la tele... (Díaz y Sanchez, entrevista, 2012).

El fundamento teórico en que se basan Díaz y Sánchez proviene de ideas propuestas por Néstor García Canclini, particularmente en su libro *Consumidores y ciudadanos* (1995); al parecer Díaz está más familiarizado con el tema, ya que es él quien recuerda el nombre del investigador argentino y resume el argumento que justifica la puesta en marcha de *Mercado fantasma* (*básicamente la idea de que la ciudadanía se construye a partir del consumo cultural, de productos culturales*). Sanchez exhorta a Díaz a que desarrolle esa idea (*No sé si tú quieres platicar un poco más*), y a lo largo de su narración lo apoya con interjecciones (*Ajá*) o elaborando ideas en conjunto. Cuando Díaz explica el interés en el consumo cultural por su propia posición como artistas (*nos interesa, este, la relación entre consumo de productos culturales, nosotros como... estando en ese medio*), y ya que dijo aquello por lo que le cedió la palabra, Sanchez termina de desarrollar su reflexión en torno a la construcción de la ciudadanía por parte de los yeseros, a partir de los símbolos o imágenes con los cuales buscan asociar a la ciudad. Sanchez ríe un poco antes de que Díaz termine (de hecho su risa es común lo largo de la entrevista), lo que da pie a su intervención, como cuando un instrumentista anuncia el inicio de su improvisación. Con la última palabra de la enunciación de Díaz (*ciudadanía*), Sanchez desarrolla su reflexión: *Y esa ciudadanía en este caso... se estaba... ellos mismos nos estaban diciendo que su identidad como una comunidad estaba basada en la violencia, en trauma*. Justo cuando llegó al objetivo de su enunciación, que es también una narrativa sobre el inicio de un proyecto (*nosotros dos empezamos a pensar en otros objetos que tal vez son... enseñan como otro lado de la ciudad*), llegó el mesero con el café que alguien había pedido. Sin embargo, para retomar la discusión, los entrevistados pusieron ejemplarmente en marcha la construcción de significados a través del dialogismo. Díaz utiliza las últimas palabras de Sanchez (*Otro lado*) y algunas suyas (*una manera más...*); Sanchez nuevamente retoma la palabra, cambiando el adverbio comparativo positivo (*más*) por el negativo (*menos*) e introduce un adjetivo que ronda toda la narración: *violenta*. Díaz nuevamente construye su idea a partir de la de Sanchez, aunque no logra articular otra frase nominal o adjetival para complementarla (*menos violenta pero también, como... no-no...*), por lo que procede a realizar una narración más, sobre la imposibilidad de los yeseros de representar(se) positivamente a Tijuana y del objetivo en *Mercado fantasma* (*el interés era también quizás salirse un poco de ese ámbito y tratar de ver objetos que... que sí representan la ciudad...*).



Sin embargo, la aparente confusión con la comunidad de yeseros yacía en que, al hablar de símbolos e imágenes, éstos buscaban monumentos y otros objetos representativos del patrimonio tangible, mientras que los de Cog·nate pensaban más bien que dichos objetos *no son necesariamente objetos culturales*, y siguiendo a García Canclini, consideran que *tienen que ver más con la posición de la ciudad dentro de un circuito económico, este, en relación a la frontera y en relación a la globalización*. Fue así que llegaron a la conclusión de diseñar alcancías en forma de televisor (*Y fue por eso que surgió la idea de la tele*), con lo cual incluso consideran aludir indirectamente al tema de la violencia sin explotar las representaciones negativas al respecto, más bien poniendo a discusión el objeto mismo que transmite dichas representaciones (Díaz y Sanchez, entrevista, 2012).

### III.3 El rol de la frontera en el trabajo artístico de los colectivos

Hasta ahora, hemos analizado principalmente los procesos de conformación de la identidad colectiva. Aquí analizaremos la preponderancia de las relaciones fronterizas en el trabajo de los miembros de los colectivos, así como en obras suyas que tocan el tema (si las llega a haber). Narraciones como las de Cog·nate muestran que teorías como el mestizaje de Anzaldúa o la hibridez cancliniana no llegan a describir la complejidad de los individuos transfronterizos. La de David White ejemplifica lo que se denomina “la frontera silenciada”, en la que la adyacencia geográfica y las relaciones de interdependencia que tienen San Diego y Tijuana no juega un papel primordial en su formación artística. Es de notar que del lado mexicano, pese al gran número de entrevistas a miembros de Intransigente, pocas veces sale a lucir el tema de la frontera. Incluso, como se ha observado, la movilidad de varios integrantes de Intransigente se dirige más hacia el centro-sur del país que hacia el país vecino. Sólo Daril Fortis, en una entrevista individual, mencionó haber cruzado a EE. UU. en calidad de escritor (entrevista, 2012), al acompañar a Holga García a presentar el *San Diego Poetry Annual Review 2010-2011*, que reúne a Fortis, Curiel, Robles-Castillo, Daimary Moreno, Lauri García Dueñas, entre otros. En ambos grupos focales, la frontera tampoco salió a colación. Sin embargo, el tema inevitablemente existe dentro del mundo discursivo en que se mueven los de Intransigente, y se puede explorar a partir de la observación participante y la recopilación de textos que

publican en sus libros, *blogs*, perfiles y páginas de Facebook, etcétera. Para ejemplificarlo, usaremos una narrativa de Curiel y la entrevista con Fortis.

### III.3.1 David White (Agitprop) y la frontera silenciada

La entrevista con David White ilustra la distancia (discursiva y epistémica) que suele mediar entre los artistas estadounidenses y la frontera. Luego de 28 minutos de entrevista aparece el nombre de Tijuana por primera vez, en relación con las ciudades con que San Diego se compara constantemente, en un fragmento citado anteriormente: *Regionally, people think more of L. A. and Tijuana as being cultural centers and then San Diego is sort of like this jump-over spot* (ver § II.4.2). Al preguntarle sobre artistas que cruzan la frontera, así como su experiencia personal, White tuvo dificultades para formular su respuesta: “I think there are some artists but it’s not... um... Yeah, I don’t know, it’s a difficult question. It’s almost like an individual basis, some people have strong connections, some people have no connection...” (White [entrevista], 2012). Las dificultades continúan en la siguiente tanda de preguntas y respuestas:

*For example—you. Have you been invited to events in Tijuana?*

WHITE: For a little while we were trying to work at La Casa de la Zona [*sic*], and for a while now and then we had some programming at Agitprop that was in relation with La Casa, but they changed directors... it didn’t seem to materialize.

*Why don’t artists cross the border? Is it for fear, is it for money?*

WHITE: Um, yeah I, ahem, I don’t know, yeah. This one is hard for me to say, ‘cause it’s more—more individual—depends on what the person is trying to get out of being an artist.

*And what do you think about presenting in Tijuana? Would you like it?*

WHITE: About presenting there? I mean—I think it’d... be great, I would, you know, I’d like to do something... something more down there, I mean just in terms of... my focus I—you know that I’ve been in UCSD for the last three years... just my focus has been more up here but it would be great to engage there (White, entrevista, 2012).

La respuesta sobre eventos en Tijuana es la más fluida; White afirma haber intentado colaborar con la *Casa de la Zona [sic]*, que puede referirse a Casa de la Nueve o a Casa del Túnel, dos espacios culturales independientes en Tijuana. Es interesante descubrir que efectivamente hay numerosos artistas en San Diego que establecen algún nexo o contacto con sus contrapartes tijuanaenses, pero dichas colaboraciones no han sido constantes en el tiempo (plasmado en la frase *for a little while*, que White usa en dos ocasiones), por lo que

su influencia en las dinámicas de los campos artísticos es mínima.<sup>56</sup> Lo que es más, tal parece que la colaboración con la Casa sólo quedó en un proyecto, por lo que respecta a la frase *it didn't seem to materialize*. Al responder la pregunta sobre el cruce de los artistas, White tiene dificultades nuevamente, expresadas en las exclamaciones *um* y *ahem*, el uso de *yeah* más como muletilla que como respuesta y el gran número de pausas, aunque expresamente menciona la dificultad que le toma responder (*This one is hard for me to say*, que hace eco a la frase *it's a difficult question* anteriormente citada). White se enfrenta con escollos y vacíos discursivos, de tal forma que sus nociones sobre la frontera y la ciudad vecina se muestran borrosas, si aparecen. Esta pudiera ser una manifestación del sentimiento de culpa que algunos estadounidenses sienten en cuanto a las interacciones con México, y en todo caso muestra cómo un régimen discursivo oculta la presencia de su “otro”, incluso cuando las intenciones del interlocutor sean buenas. El silenciamiento de la frontera comienza en el lenguaje que la expresa. Una parte de su respuesta podría servir para las conclusiones de esta investigación: *it's more—more individual—depends on what the person is trying to get out of being an artist* (quizás solo faltaría añadir: “y de la frontera”). Sin embargo, en la siguiente respuesta regresan los escollos: *I mean—I think it'd... be great...* Antes de comprometerse con la enunciación de un proyecto concreto (*I would, you know, I'd like to do something... something more down there, I mean just in terms of...*), White cambia la estrategia y busca explicar la falta de interacción (*you know that I've been in UCSD for the last three years...*), con el tono de una apología.

Más adelante, al preguntarle si la distancia es uno de los factores que inhibe el cruce, White respondió que es posible pues, en las galerías de UCSD, el mayor problema que enferentan es que asista gente desde otros sitios de San Diego a La Jolla, al norte de la ciudad, donde se encuentra UCSD. White llega a afirmar que algunos nunca pasan del centro de San Diego (White, entrevista, 2012). Es significativo que los otros entrevistados que también viven en San Diego (Graham, Wallace, Díaz y Sánchez) coincidieron en observar este grado alto de segregación socioespacial en la ciudad, y en cierta medida las percepciones de los habitantes en ambos lados de la frontera (ver § II.3.1) reflejan lo que

---

<sup>56</sup> Aquí no podemos olvidar el caso de Caltranzit, un proyecto de Mark Oliver a mediados de la década pasada que consistió de “a collaboration between various artists living in Tijuana (Yonke Art, La Línea, The Bookleggers) and San Diego”, cuyo objetivo era “to find ways to intersect our communities, as well as to open alternative spaces for dialogue through collaborative projects” (Oliver, s.f.).

Zygmunt Bauman llama “el renacer del localismo”: “Los miedos contemporáneos, típicamente ‘urbanos’, a diferencia de aquellos que antaño condujeron a la construcción de las ciudades, se concentran en el ‘enemigo interior’. [...] Los muros que antes rodeaban la ciudad ahora la cruzan y se entrecruzan en varias direcciones” (2001: 65). Esto resuena con el concepto de fronteras internas de Ongay (2010: 22, 33-34), si bien en el contexto de Tijuana-San Diego no podemos afirmar que los recursos, como asegura Bauman, son simplemente “empleados contra el conciudadano indeseado más que contra los ejércitos extranjeros, los salteadores de caminos, los merodeadores y otros peligros desconocidos que aguardaban más allá de los portales” (2001: 65). La “deuda histórica” que tiene San Diego con la militarización y la marina, las realidades más visibles de *Operation Gatekeeper*, la industria turística siempre en operación, y el estilo de vida “cotidiano” de los sandieguinos en oposición al relativo grado de marginación en comunidades al sur del condado se yuxtaponen en un mismo espacio urbano.

Resulta interesante contrastar esta crítica con el comentario de Yohanna Jaramillo sobre los espacios culturales en Tijuana: “están todos en el lado norte, en el centro, porque es el Cecut, el Río, todas las instituciones están ahí, culturales [...] las comunidades que se abarcaban eran las cercanas a nosotros, pero se olvidó todo el este, y el mismo tijuanaense se negaba, no sé por qué, a ver de que esa Tijuana existía porque eran los de afuera, no eran los tijuanaenses reales... Y llego allá y veo que, pues hay toda una vida” (entrevista, 2012). A través de su experiencia en los talleres itinerantes que realizó en colonias del este de Tijuana, Jaramillo descubrió que hay poblaciones que “radican allá”, como estudiantes universitarios que van a la UABC, en Otay, y rara vez bajan al centro. Para Jaramillo, “es como ir a otra ciudad” (entrevista, 2012). La segregación socioespacial es un fenómeno común en ambas ciudades, las cuales han adquirido ya dimensiones considerables. En última instancia, parece mostrar que los tijuanaenses tienden a reproducir la discriminación que los estadounidenses, en particular los californianos, ejercen sobre los fuereños, sobre todo en relación con una ciudad de contrastes silenciosos como San Diego.

Como se ha mencionado anteriormente, el establecimiento de una *reading series* bilingüe dista mucho de ser un proyecto concreto en Agitprop. Sin embargo, a lo largo de 2012 Graham ha buscado dar espacio a autores de habla hispana, aunque otros criterios de selección parecen ser su prestigio como autores y si son fluidos en inglés. Así, el dos de

junio de 2012, se presentó el nuevo número de *Zyzyva Magazine* y el proyecto *Radio Ambulante* del peruano-estadounidense Daniel Alarcón, así como lecturas de John Gibler, Alarcón y Cristina Rivera Garza. El 20 de julio del mismo año, dentro de la Summer Salon Reading Series (curada por Graham, White y otros) del SDMA, leyeron sus poemas Omar Pimienta y John Pluecker. Hay definitivamente una búsqueda de Graham por una interacción binacional, y para ello abogan por la gestión cultural y la organización de eventos, aunque una obra artística bilingüe o binacional dista mucho de ser uno de los objetivos de Agitprop.

### III.3.2 Cog-nate Collective: la frontera violenta vs la frontera irracional

Como se menciona en este capítulo, el tema de la frontera es preponderante en la obra de Cog-nate en general, y así se manifestó en la entrevista. Para dar pie a un mayor desarrollo de este tema, se les preguntó si el interés por la frontera se había formado dentro de la matriz colectiva o si se trataba de un interés previo. El resultado fue una profunda meditación en conjunto, de casi diez minutos de duración, sobre cómo percibían la condición fronteriza, de la cual citaremos los fragmentos más propensos al análisis sociolingüístico.

DÍAZ: Fue un poco de los dos, creo que... eh, pues yo crecí aquí, eh, y por un tiempo estuve cruzando para ir a la escuela en San Diego, este, entonces pues es algo que... este... que me tocó vivir.

SANCHEZ: Sí, y yo crecí en Valle Imperial, um, cerca de... Mexicali, entonces también... una niñez muy fronteriza. Um... y es algo que...

DÍAZ: Y creo que...

SANCHEZ: ...ni nos—ni puedo decir que siempre me ha *interesado*, siempre he *vivido* (*ríe*). [...]

DÍAZ: Este, y creo que también se, se cristalizó ese como interés o esa... necesidad de... tocar ese tema, o de representar ese tema. Este, porque cuando estábamos, este, estudiando en la universidad de Los Ángeles...

SANCHEZ: Ahí nos conocimos, en UCLA.

DÍAZ: ...eh... fue muy radical, eh, el choque con las repres—una representación de la frontera... que no era... que no tenía nada que ver con... con mi experiencia de la frontera.

SANCHEZ: Sí, y la mía tampoco (*ríe*).

DÍAZ: Entonces fue eso que también... creo que... más concibiendo a la frontera como, o sea... una...

SANCHEZ: Sí. Nos conocimos, o empezamos a platicar... eh, era una junta... éramos como... cinco o seis personas, ¿verdad? En la gente que estábamos en la oficina, y Misael dijo que se le antojaban unos tostilocos. Y yo era la única

persona, aunque todos éramos mexicanos, que sabía lo que eran unos tostilocos. Y yo: “¿Pues cómo no saben? Es una ricura—*like, it’s—¡ay!*” Y ya nos pusimos a platicar más y... Pero siempre era, um... no sé, yo—no me sentía... sola... como entre otros grupos de hispanos en la escuela, no era sentirme sola pero sentirme... no sé, que... era algo más complejo de lo que estaba leyendo en, en mis libros y... platicando con los otros estudiantes.

DÍAZ: Sí.

*¿Cuál era la aproximación que les daban? ¿Como de border studies tipo Anzaldúa?*

DÍAZ Y SANCHEZ: Sí.

Mientras que para Díaz el interés por trabajar proyectos artísticos en torno a la frontera *Fue un poco de los dos* (es decir, el hecho de conocer a Sanchez y vivir tan cerca de la frontera). Sanchez valida la opinión de Díaz con un rápido *Sí* y procede a contar su propia experiencia. Él creció en Tijuana y estudió desde la preparatoria en San Diego, mientras que Sanchez nació del lado estadounidense de padres mexicanos. La experiencia fronteriza es tan familiar para ellos que Sanchez aclara: *ni puedo decir que siempre me ha interesado, siempre he vivido [la frontera]*. Otro momento determinante en la elección y modelaje de sus intereses temáticos como colectivo (en donde *se cristalizó ese como interés [...] de representar ese tema*) fue su experiencia de estudio en UCLA, donde se conocieron. Díaz es portavoz en esta entrevista de los objetivos del colectivo en torno a la representación de la frontera que se opone a otros tipos, en específico la de los *border studies* estadounidenses, de la línea de Gloria Anzaldúa y su libro emblemático, *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (1987). Aunque las opiniones de Díaz podrían hacer pensar que la representación de la frontera por Anzaldúa es violenta *per se*, no podemos olvidar que *Borderlands* es un claro ejemplo de representaciones basadas en la noción de escisión o mutilación del territorio nacional. No olvidemos el famoso fragmento: “The U.S.-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds” (Anzaldúa, 1987: 3). Esta es, para Díaz, *una representación de la frontera... que no era... que no tenía nada que ver con... con mi experiencia de la frontera*. Pero antes de que desarrolle su reflexión particular sobre la frontera, a la que opone la noción de la “frontera violenta”, Sanchez introduce una narración sobre cómo se conocieron y comenzó su relación. En una junta en UCLA, junto a otros mexicanos y mexicano-estadounidenses, Sanchez fue la única que

entendió a Díaz con la alusión a los tostilocos.<sup>57</sup> Por lo menos tres oraciones consecutivas están entrelazadas por conjunciones copulativas (*Y yo era, Y yo [dije], Y ya nos pusimos*); una cuarta y nos permite saber que hay una parte de la historia que Sanchez omite, en la que se relataría el inicio de la relación sentimental entre ella y Díaz. El sentido de pertenencia que integrantes de Intransigente reportaron en la participación colectiva (ver *infra*) es manifestado por Sanchez en el seno de su relación: *yo—no me sentía... sola... como entre otros grupos de hispanos en la escuela*. En el lenguaje de Sanchez, la influencia del inglés es más fuerte o notorio que en Díaz, como se nota en el *code switching* que sufre al hablar de los tostilocos (*like, it's—*), en su pronunciación general de la *r* o la *y*, o en el uso de la conjunción adversativa (*pero*) como traducción literal de *but*, siendo que en este caso (*no era sentirme sola pero sentirme...*), gramaticalmente sería más correcto emplear *sino*, la otra conjunción en español con la que *but* está semánticamente emparentada.

Luego de la narración de Sanchez, que sustenta el punto de Díaz, este último vuelve al tema de “la frontera violenta”:

Y creo que de cierta manera sí lo es, eh, pero me interesaba a mí más bien concebir de la frontera como algo irracional o algo, como... algo como estúpido. No necesariamente... o sea, violencia no por... por el mero hecho de ser violento pero más bien por... por ser como algo que no tenía sentido. Este, y precisamente... porque creo que no estaba o no se... no se tocaba el tema de que es... la realidad de la frontera sí es algo que o sea, que es muy estático pero también algo que es muy fluido. Este, o sea que... el vivir que tanta gente cruce la frontera... este, sí miles, y millones quizá no la puedan cruzar pero hay tantos que sí la cruzan, este, y hay gente que de todos modos la cruza o encuentra maneras de cruzarla. Entonces esa como adaptación, es lo que a mí me interesaba y creo que no... lo que no se reconocía, o lo que se... pues no sé, acababa olvidando, al concebir de, de la frontera solamente como esta cosa que es violenta y que no... porque crea como cierto... no sé, cierta frustración, o sea, como... Muchos de los compañeros que teníamos, o sea, estaban bien enojados y (*hace sonido de enojo*), y creo que no—para nosotros era: “Pues sí pero pues, no, no creo que sea algo productivo”, porque pues... está ahí, se tiene que... ya está, o sea (*ríe*), y para ellos era como que todavía no querían aceptar el hecho de que estuviera ahí. Y a mí me interesaba precisamente cómo... cómo se adapta la gente, al hecho de que ahí está (Díaz y Sanchez, entrevista, 2012).

El párrafo por lo general es redundante. A “la frontera violenta”, si bien reconoce parcialmente su legitimidad o veracidad (*y creo que de cierta manera sí lo es*), Díaz opone la representación de “la frontera irracional”: *me interesaba a mí más bien concebir de la*

---

<sup>57</sup> Los tostilocos son una botana típica de la región de la Baja y el noroeste de México, que consiste en totopos de maíz condimentados con salsa chamoy o Tajín, cueritos, jícama y pepino rallado, cacahuates japoneses, dulces de chamoy llamados “chaka-chaka”, entre otros ingredientes.

*frontera como algo irracional o [...] estúpido.* Quizás asocie la irracionalidad con la imposición de la frontera política por sobre la distribución geográfica de los valles de San Diego y Tijuana, con lo cual hace eco a las interpretaciones de Sanchez sobre la frontera como un miembro fantasma (ver § II.3.2). La irracionalidad de esta imposición también le permite tratar el tema de la frontera desde un ángulo poco explorado, por lo menos desde el lado estadounidense: *no se tocaba el tema de que [...] la realidad de la frontera sí es algo [...] muy estático pero también algo que es muy fluido.* Es de notar que dicha afirmación coincide con la de otro artista fronterizo, el poeta juarense Juan Antonio Rojas Joo: “La frontera es una zona en la cual, a pesar de su vértigo y movilidad, todo sucede dentro de una extraña apariencia de inmovilidad” (en Sánchez y Garza, eds., 2002: 142-143). Mientras que *Muchos de los compañeros que teníamos [...] no querían aceptar el hecho de que [la frontera] estuviera ahí,* a Díaz le interesaban los procesos de cuestionamiento a dicha imposición. Es de particular relevancia para esta investigación el hecho de que, si bien la plática versa sobre los procesos de representación *dentro* del sistema de acciones que constituyen a Cog·nate como colectivo, Díaz termina su intervención con una oración en primera persona, con lo cual toma agencia total (por lo menos temporalmente) de los procesos socioculturales que se buscan explorar en el colectivo: *Y a mí me interesaba precisamente cómo... cómo se adapta la gente, al hecho de que ahí está.* A partir de estas reflexiones, podemos describir a Cog·nate como un colectivo interesado en las representaciones sobre lo fronterizo, en el proceso de reforzamiento de las políticas fronterizas y la forma en que los individuos se adaptan casi individualmente a éste.

El objetivo de Cog·nate, como se ha dicho, es el encuentro de “espacios cognados” entre dos culturas, disciplinas, etcétera (ver § I.4.3). El Mercado de la Línea cumple en gran medida muchas características que Sanchez y Díaz encuentran en los espacios cognados: un lugar donde se hacen evidentes las relaciones binacionales, en el que, pese a las asimetrías y la rigidez aduanal, se percibe dinamismo y flujos sociales constantes. Para explicar cómo las preocupaciones sobre la frontera se expresan en sus producciones artísticas, y cómo aprovechan el fetichismo del arte para circular las representaciones que construyen o intentan construir, se analizarán dos obras de Cog·nate: *reFORM* y *Objects Completing a Cross-Border Economic Trajectory* (ver § I.4.2).



Las figuras moldeadas para *reFORM* fueron un saco de yeso, en alusión al material con que están hechas las alcancías, y una televisión, “objeto que habla de la posición de la ciudad de Tijuana, capital mundial en producción de televisiones, dentro de un marco económico mundial” (Cog·nate Collective, entrevista, 2012). Quizás lo primero que resalta al ver estas obras es que, aunque las alcancías en La Línea son usualmente muy coloridas, las de Cognate no estaban pintadas de forma alguna. Sin la marca de una empresa cementera sobre el característico envoltorio café, es difícil notar a qué hace referencia el bloque rectangular del saco de yeso, que en palabras de sus autores “es una escultura auto-reflexiva y uber-moderna” (Cog·nate Collective, entrevista, 2012). En el caso de la televisión es menos complicado comprender la serie de relaciones económicas en que el objeto está envuelto en Tijuana y el mundo. Díaz explica que las piezas buscan hacer una crítica minimalista al material y al objeto, reflexión inspirada en parte por el trabajo del crítico estadounidense Clement Greenberg (Díaz y Sanchez, entrevista, 2012). La reflexión de ambos a partir de este proyecto es que, por una parte, el fetichismo del arte contribuye al cambio de valor en los objetos que cruzan la frontera (tema que desarrollarán con mayor detalle en *Objects completing...*), y por otra que los procesos de representación fronteriza se encuentran en constante cambio. Sin embargo, da la impresión de existir un desfase entre la crítica a representaciones negativas de Tijuana y la propuesta estética de Cog·nate sobre una representación más positiva. El hecho de que no hayan pintado las piezas de *reFORM* dista mucho de la hiper-realidad o el simulacro baudrillardiano, y más bien muestra una motivación por explotar espacios típicos de difusión artística, como las galerías de arte y los museos. Las obras de Cog·nate son fronterizas en más de un sentido: rayan en la artesanía al colaborar con yeseros de oficio, son un trabajo de planeación y colaboración más que de inspiración súbita, y circulan nuevas representaciones de Tijuana (o propuestas de representaciones) en espacios culturales de San Diego.<sup>58</sup>

La intención de *Objects Completing...*, se ha dicho ya, es registrar los cambios en los flujos de bienes y personas en la frontera. Mientras que antes existía “a north-bound flow of products into the United States from Mexico” (Cog·nate Collective, 2012: 9), los

---

<sup>58</sup> Díaz menciona que para este proyecto realizaron una convocatoria con artistas de Tijuana y San Diego; al no recibir propuestas fue que decidieron hacer el saco de yeso y la televisión (Díaz y Sanchez, entrevista, 2012). Este es otro ejemplo de cómo incluso individuos con redes sociales propicias para la interacción artística encuentran dificultades para realizar proyectos binacionales.

objetos que documentan en esta serie, así como los mapas que trazan su recorrido a través de la frontera, constatan que “This trajectory has shifted dramatically since the 1990s” (Cog-nate Collective, 2012: 9), y pese a que aún hay trayectorias unívocas sur-norte, es común encontrarse con itinerarios circulares, sur-norte-sur o norte-sur-norte. Como en *Something to do with Crossing*, o su obra en general, el objetivo de Cog-nate es reflexionar sobre el impacto que las políticas globales han tenido en la zona fronteriza, donde la interacción y la adyacencia son parte intrínseca de las relaciones sociales.

Por lo general vemos que la crítica de Cog-nate al *statu quo* de las representaciones sobre lo fronterizo es sólida y documentada, si bien a la hora de presentar nuevas propuestas parece haber algunas lagunas o puntos ciegos, que encuentran su metáfora ideal en las alcancías sin pintura de *reFORM*. La irracionalidad que Díaz percibe en la frontera parece trasladarse también a algunos aspectos conceptuales de sus obras. Parte de esta contrariedad en su proceso artístico se ve reflejado en la entrevista por parejas, donde se percibe que Díaz y Sanchez están más acostumbrados a hablar en inglés que en español, por lo que no desarrollan por completo algunas ideas o son redundantes en otras. El material disponible nos permite dilucidar que el trabajo de Cog-nate tiene la posibilidad de explorar panoramas muy extensos sobre este tema y que, como en el caso de *Agitptop*, lo mejor de su desempeño se encuentra en proceso.

### III.3.3 Colectivo Intransigente y la profesionalización del rechazo

Muchos integrantes del colectivo, como Curiel, Mendoza y Robles-Castillo, tuvieron visa de pequeños pero no la han renovado (salvo Curiel, quien lo hizo en 2012). Entre sus pretextos más frecuentes están que el costo del trámite no asegura la obtención del documento, que no la necesitaban o simplemente que no les interesaba. En la narración que Curiel subió en su perfil de Facebook, luego de volver a EE. UU., encontramos ejemplificadas muchas de las actitudes que los miembros de Intransigente han mostrado con respecto al cruce hacia al país vecino:

Luego de 10 años hoy volví a Estados Unidos, fui de compras con mi hermana y su familia, me llevaron a mercados tipo tianguis pero con diferente sazón, fue mi primera vista al paisaje, todo muy ordenado y esterilizado, la intención de las instituciones se percibe diferente, pareciera increíble que muy cerca de ahí está un país como México, la diferencia es tajante, las cuadras grandes con una

manera de evitar que las personas caminen, en el lado de una subida me tocó ver a 3 *joggers* de diferente color, varias patrullas deteniendo vehículos, uno de ellos ayudando a otro para echarlo andar, las casas sin cerca, jardines y banderas americanas, algunas plazas se ven como monumentos a la artificialidad, también fuimos a WalMart, a la entrada del estacionamiento una anciana con un letrero de cartón que decía “Money for food”, las carreteras, las esquinas, la ausencia de tanta basura publicitaria, el horizonte en blanco, a lo lejos la mañana gris, “aquéllos cerros ya son México” dice mi cuñado, me sorprende otra vez de tanta diferencia. [...] La primera cara de Estados Unidos es un ideal de tranquilidad en contraste con su ciudad, Tijuana parece invisible entre la bruma de la mañana, fue toda una experiencia volver a una ciudad que había sido tu vecina desde que naciste pero que no podías cruzar a su patio porque siempre está enojada y llena de perros cuidando los muros, cuando logras estar ahí eres un invitado a un patio del reino, volveré pronto, quiero ir a Los Ángeles (Curiel, 2012).

Durante los diez años que no visitó EE. UU., Curiel se hizo de un nombre en la escena artística de Tijuana, publicó tres libros de poesía, apareció en varias antologías y co-fundó Intransigente. Lo interesante de la narración es que muestra cómo la frontera no ejerció influencia directa en su formación como artista; Curiel cruza para ir de compras, no para presentar su obra o establecer redes con otros artistas (*me llevaron a mercados tipo tianguis, también fuimos a WalMart, etcétera*). Encuentra diferencias con su ciudad natal desde la diversidad étnica (*me tocó ver a 3 joggers de diferente color*) hasta el paisaje (*todo muy ordenado y esterilizado, algunas plazas se ven como monumentos a la artificialidad*). San Diego como un lugar artificial, sobre todo en comparación con Tijuana, es una idea que Curiel y otros tijuaneños expresan con frecuencia. La cercanía con México es percibida con frecuencia (*pareciera increíble que muy cerca de ahí está un país como México*, y más adelante: *“aquéllos cerros ya son México” dice mi cuñado, me sorprende otra vez de tanta diferencia*). Aquí es interesante notar por una parte la sorpresa que esto le causa a Curiel, pese a que la frontera es supuestamente parte de su cotidianidad, y por otra el contraste de esta percepción con la de algunos sandieguinos que, como vimos en un comentario de James Gerber (§ II.2.2), consideran que la frontera está muy lejos de San Diego. También desarrolla un poco el tema de la “profesionalización del rechazo”,<sup>59</sup> concepto con el que

---

<sup>59</sup> Conocí por primera vez el muro en Playas de Tijuana gracias a Curiel, quien me llevó poco después de mi llegada a la ciudad, en agosto de 2010. En mis notas de campo se percibe la sorpresa por lo que daba la impresión de ser “un territorio en guerra con un helicóptero peinando la zona hasta bien entrado el mar”. Ahí Curiel describió los efectos más visibles de *Operation Gatekeeper* y otras políticas anti-inmigración (las cámaras de alta tecnología, los helicópteros, las patrullas, etc.) como “la profesionalización del rechazo”, es decir, la discriminación y clasificación estructural de los ciudadanos de un país particular por el aparato administrativo-militar de otro.

Curiel explica la violencia estructural ejercida del lado estadounidense al mexicano: *fue toda una experiencia volver a una ciudad que había sido tu vecina desde que naciste pero que no podías cruzar a su patio porque siempre está enojada*. Esto le permite incurrir en incluso otra representación de San Diego, la del patio o rostro de EE. UU.: *La primera cara de Estados Unidos es un ideal de tranquilidad en contraste con su ciudad*. Curiel concluye relatando la sensación de privilegio que da observarlo todo desde adentro (*cuando logras estar ahí eres un invitado a un patio del reino*), con la seguridad de volver y la intención de conocer más lugares (*volveré pronto, quiero ir a Los Ángeles*).

El caso de Fortis es más ilustrativo de las relaciones a nivel profesional o artístico. Él ha participado en dos ediciones seguidas del *San Diego Poetry Annual Review* (2010-2011 y 2011-2012). A su parecer, en la primera participación tuvo mayor contacto con los editores que en la segunda, pues incluso él mismo realizó la traducción de su poema (Fortis, entrevista, 2012). Él compara las dinámicas con el público en las presentaciones realizadas en ambas ciudades:

Una de las presentaciones fue [en 2010] en California, entonces, sí fue una experiencia... distinta a la presentación que igual, este año y el año pasado, que las de Tijuana fueron en la Feria del Libro. Aquí... fue muy curioso ver la diferencia entre los dos públicos, cómo allá los públicos eran más grandes y, desde mi perspectiva más interesados y más... dinámicos en cuanto a la interacción de preguntas a los autores, y aquí en la Feria del Libro de Tijuana... si bien sí hubo concurrencia, creo que la relación entre autor y público está un poco más... limitada o como una barrera, no hay mucho diálogo, entonces, hay una diferencia en eso.

*Y es bien curioso, ¿no? Uno pensaría que aquí en Tijuana debería haber más diálogo, ¿no?*

Ajá, o quizá también [era] el recinto, porque el de... Estados Unidos fue en una escuela, tons quizá... como el perfil, del público sea más académico, como estudiantes, como que están más involucrados con, estas prácticas.

*¿Era una universidad o una...?*

El Southwestern [College]... entonces como que quizá eso pueda repercutir en la dinámica que se dio allá y acá (Fortis, entrevista, 2012).

El Southwestern College de California está ubicado en Chula Vista y sirve principalmente a comunidades al sur de San Diego: Chula Vista, National City, Otay Mesa West, Imperial Beach y San Ysidro. Fortis reporta que la mayoría del público asistente a la presentación eran de origen o ascendencia mexicana, y que no sintió rechazo o desconfianza alguna (Fortis, entrevista, 2012), aunque al considerar que la traducción no transmite la misma

emoción del original en español, siente que hubo mayor identificación del lado tijuanaense que en Estados Unidos.

Sin necesidad de que el entrevistador le pidiera hacer diferencias entre las presentaciones, Fortis realiza comparaciones sobre la presentación en el Southwestern con las realizadas en la Feria del Libro. El tipo de audiencia que asistió es su foco principal de atención: *fue muy curioso ver la diferencia entre los dos públicos*. Mientras que en Tijuana *la relación entre autor y público está un poco más... limitada*, a Fortis le parece que en Chula Vista *los públicos eran más grandes y, [...] más... dinámicos en cuanto a la interacción*. Eso quizás tiene que ver con que en el Southwestern los asistentes eran en su mayoría universitarios y académicos, interesados en la literatura y la cultura de una manera mucho más “activa” que el público casual, mientras que los invitados personales de los poetas suelen constituir el grueso de los asistentes a las presentaciones de la Feria del Libro.

Si bien experiencias como la de Fortis son frecuentes en colectivos como Acanto y Laurel, en Intransigente se manifiestan más esporádicamente. Las preguntas del público, que se formulaban en inglés y en español, iban inclinadas a entender cómo era la literatura desde el lado mexicano. Más adelante en la entrevista, Fortis recuerda que hubo dos presentaciones, una de autores cuya lengua nativa era el inglés y otra de nativos del español, lo cual pone en un poco en entredicho los logros positivos que parecía alcanzar la *Review*: si la idea era cruzar las fronteras ideológicas, e incluir a voces más allá del condado y hasta del país, al punto de incluir a autores de Centroamérica como García Dueñas, ¿por qué realizar dos presentaciones en San Diego para audiencias distintas?

Un *performance* de Intransigente cuyo enfoque era la frontera nos muestra que, incluso en sus obras artísticas, ésta aparece en el discurso de algunos de sus integrantes sólo a manera de confrontación. Se tituló *Anastasio Catarsis*,<sup>60</sup> fue organizado por Intransigente casi al principio de esta investigación, el 22 de agosto de 2010, y su objetivo era conmemorar la muerte de Anastasio Hernández, trabajador ilegal mexicano asesinado a golpes y con una pistola *taser* (arma supuestamente no letal que lanza un electrodo y emite cargas eléctricas) por agentes de la patrulla fronteriza en la garita de San Ysidro. Este incidente fue grabado por un transeúnte con su celular, y si bien la imagen es de baja calidad y con poca luz, se pueden oír claramente sus gritos de dolor y clemencia. El acto

---

<sup>60</sup> Participaron Curiel, Robles-Castillo, Nancy Bonilla, Crystal Pérez, Canek e Ivonne.

consistió en dos etapas: primero se realizó la pinta de una manta con un verso del poema “Los titanes”, del romántico alemán Friedrich Hölderlin, que dice: “Quisiera descansar, para acordarme de los difuntos” (Bonilla, 2010: 24). Después se llevó a cabo una “mini-marcha” desde el Pasaje Rodríguez, punto de reunión y pinta de la manta, hasta el paso aduanal. Para ello se atravesó por la avenida Revolución, el Arco y el pasillo que lleva a pie hacia la garita. De acuerdo a un recuento de Nancy Bonilla, “fuimos [...] a meternos a la línea a llegar lo más lejos que podíamos, a gritarle en la cara a ese cacho de tierra que ni es México ni es EUA, a ese limbo donde mueren, asesinan y torturan a personas y nadie hace nada, ni acá ni allá, a ese lugar fuimos a preguntar de que servía esa estructura, esos barrotes, esos perros, cuantas muertes más estaba dispuesto a cubrir, solapar, a dejar sin castigo, cuantos y hasta cuándo” (2010, 26).

Los poemas que se leyeron en la garita (ninguno de los cuales, por cierto, fue escrito *ex profeso* para la intervención) estaban “envueltos” por un contenido altamente político-social, lo que permitió a los autores desplazarse conceptualmente, si bien sólo por un momento, más allá del campo literario. Durante una entrevista personal, realizada dos semanas después de *Anastasio catarsis*, Curiel recuenta que el proyecto tenía como intención retomar otra manta (con una frase de Solón de Atenas: “La palabra es el espejo de la acción”) que se hizo para las elecciones estatales de ese año (Curiel, entrevista, 2010b), así como llevar a la práctica dicha frase:

Nosotros ahí [en *Anastasio catarsis*], a través de la poesía o lo que se considera poesía, que es eh, algo nada más que tiene que ver con las palabras escritas, ahí como activamos esa... esa raíz que tiene. Es lo, es lo que... así, *tripeo* yo, ¿no? De volver... no volver, sino recuperar ese sentido etimológico de “acción”, de que la palabra no únicamente sea para mencionar sino para activar algo. Entonces ahí fue, eh... la acción... la acción la que contó. O sea, sí estábamos... eh, gritando, y demás, y fue una manifestación poética pero... a través de la acción (Curiel, entrevista, 2010b).

La acción colectiva, así como el recuento que los de Intransigente hacen sobre *Anastasio Catarsis*, es un acto de intervención simbólica del espacio dirigido a un público aleatorio, y cuya reacción, paradójicamente, no es tan importante como el hecho de que su mirada valida el *performance* colectivo: los ojos de la sociedad son el espejo de la palabra en acción.

En contraste con Cog-nate, la frontera no juega un papel preponderante en la totalidad de obras y actividades organizadas por Intransigente. En cambio, prevalece su

interés por introducir el mencionado discurso de la “centralidad de las fronteras” en el circuito nacional mexicano. Sin embargo, y a diferencia también de Agitprop, la omisión de la frontera tiene que ver con un desinterés por presentar su obra en una ciudad que no ofrece muchos espacios para el intercambio cultural, y que si suceden son esporádicos y temporales. Aunque ha habido una colaboración entre Intransigente y Cog-nate, potenciales lazos de colaboración entre los tres colectivos no se han tendido, ni parece que lo harán. Desde luego que hay intenciones de cambiar este panorama, y por ejemplo Curiel participará en las presentaciones de la edición 2011-2012 del *San Diego Poetry Annual* y piensa en estudiar una maestría en artes (M. F. A) en San Diego.

#### III.4 Conclusión

El análisis sociolingüístico ha mostrado que las narraciones de los integrantes se posicionan dentro del campo a través de sus enunciaciones y entran en relación de dialogismo o de conflicto con otras. A través de sus reflexiones también reaccionan o cuestionan las múltiples representaciones sobre la frontera que existen e incluso llegan a proponer otras nuevas. Las historias de fundación e integración fueron ejemplificadas con narraciones tomadas de un grupo focal con Intransigente, mientras que se realizó una aproximación a las narraciones de separación a través de un fragmento de la entrevista con Yohanna Jaramillo. Mientras tanto, en las entrevistas por pareja, con integrantes de Agitprop y Cog-nate, se encuentran algunos ejemplos de cómo opera el dialogismo en la construcción de significados a través de la comunicación, y cómo las opiniones personales son negociadas al momento mismo de la enunciación del diálogo. En la última sección se abordó específicamente el tema de la frontera y la relevancia que los procesos y las relaciones fronterizas tienen en la formación artística de los integrantes de los colectivos.

El tema de las inversiones personales, anteriormente abordado (§ I.3.4), sale a relucir notoriamente en el trabajo de campo, incluso más que el de la frontera misma. Tanto los intereses de White han estado más enfocados en UCSD y North Park como Curiel ha estado ocupado trabajando en la escena cultural de Tijuana. Es importante problematizar el hecho de que no todos los artistas perciben la experiencia de vivir cerca de una frontera como sinónimo de cruce y multitemporalidad, y aquí es difícil resistir a la tentación de citar

a la poeta Teresa Avedoy, que en la nota final de su poemario *Fraccionamiento* escribe: “dos millones de habitantes no vivimos trepados a un cerco ni en un muro ni en un bordo, así que el tema-curios de ‘frontera’ aquí no lo van a encontrar” (Avedoy, 2006: 75).



## CAPÍTULO IV. METODOLOGÍA

### IV.1 Introducción

En este capítulo se expondrá la metodología empleada para recabar información sobre los colectivos Intransigente, Agitprop y Cog-nate. Primero se discute la literatura sobre narraciones y colectivos (o situaciones de construcción dialógica de sentido), la cual es combinada con la teoría bajtiniana del lenguaje, para dar así una perspectiva más profunda sobre la importancia del estudio y conocimiento del contexto en el cual se realiza cualquier enunciación. De ahí se toman conceptos clave como el dialogismo y temas como el papel de la narración en la conformación de identidades colectivas, o la clasificación de las partes de una narración, que son utilizados, comparados y contrastados con la información recabada y estudiada en el capítulo III. Posteriormente se revisan las principales herramientas metodológicas utilizadas, a saber: entrevista semiestructurada (presencial o por escrito), observación participante, y notas de campo.

Una de las enseñanzas más significativas de la labor artística de los integrantes de estos tres colectivos es que el arte es principalmente un acto social. No tanto en el sentido de un arte “comprometido” o politizado sino desde la perspectiva de un grupo (amplio o reducido) que consensualmente admira y aprecia una obra por determinadas características formales o de contenido. Su manera de aproximarse a las prácticas artísticas se encuentra aún cerca del fetichismo inherente en las lecturas de atril, las galerías y los centros oficiales de la cultura, y está más orientado hacia la convivencia e interacción a nivel local y urbano. Por ello son tan significativos los silencios y evasiones a la frontera como lo son sus alusiones directas. Si bien los colectivos son sistemas concretos de acciones, se puede dar seguimiento a su desarrollo a través de las narraciones y descripciones que de ellas ofrecen los entrevistados.

### IV.2 Narraciones y colectivos

Antes de contestar la pregunta: ¿en qué momento un grupo de conocidos, con intereses e inquietudes similares, deja de ser tal para convertirse en un colectivo?, es necesario explicar

cómo el análisis y comparación de narraciones nos puede ayudar a comprenderlos. En esta sección se emplea, primero, la aproximación narrativa de A. D. Brown a empresas corporativas como “identidades colectivas”. Después, el tipo de descripciones recogidas del análisis sociolingüístico a dos narraciones de madres judías, por Deborah Schiffrin, a través de cuyo análisis se proponen nuevas clasificaciones de narraciones sobre colectivos. Por último, se revisa la terminología bajtiniana en torno a los discursos, sobre todo los artísticos, para enlazar las aproximaciones de los dos autores anteriores con el análisis de las narraciones recopiladas de los/as artistas entrevistados/as.

Una crítica que podría hacerse a esta aproximación es el posible “nihilismo” o relativismo en que puede caerse. Ver al lenguaje como estratificado y más contextual de lo comúnmente aceptado, a lo Bajtín (1981: 288), parecería impedirnos formular universales o generalizaciones sobre los fenómenos estudiados. Pero precisamente la inclinación por los aspectos sociales de la producción artística nos permite ubicarnos en un punto medio entre las posturas escencialista y relativista:

Aquí se trata, no de aplicar a nuevos campos el conocimiento de las propiedades generales de los campos establecidas en otra parte, sino de intentar llevar a un nivel de explicitación y de generalidad más grande las leyes invariantes del funcionamiento y del cambio de los campos de lucha por la confrontación de varios campos (pintura, teatro, literatura, periodismo) donde [...] las diferentes leyes no se revelan con la misma claridad. Esta empresa se opone tanto al formalismo teorista, que es en sí mismo su objeto, como al empirismo ideográfico, destinado a la acumulación escolástica de proposiciones falsificables (Bourdieu, 2010: 163, n. 8).

Considerar a la percepción estética como un hecho social (Bourdieu, 2010: 66) no busca negar la legitimidad de sus instituciones, sino más bien estudiar los procesos por medio de los cuales se lleva a cabo, bajo la premisa de que los nuevos artistas buscarán siempre renovar, revitalizar o cambiar los fundamentos de la percepción. El arte no dejará de ser arte si se le hace una aproximación sociocultural, como la presente, ni porque los propios artistas se inclinen al aspecto social en sus creaciones artísticas y rayen en la gestión cultural o el trabajo comunitario. Concederle mayor atención al contexto social en que se sumergen las obras (Bourdieu, 1995) nos permite observar las repercusiones que tiene el arte en la vida cotidiana.

#### IV.2.1 Narraciones e identidades colectivas

Por medio de la aproximación narrativa se encuentran diferencias entre las reacciones y las respuestas de los participantes al comparar las versiones colectivas con las individuales, lo cual nos permite observar los intereses personales en juego dentro de la participación colectiva, así como la manera en que entran en tensión o negocian con ella en el acto mismo de la enunciación. A. D. Brown afirma que “Participants in organizations are enmeshed in multiple simultaneous commitments, complex webs of mutable interdependencies and interconnections” (2006: 735-736). Aunque hay un sinnúmero de versiones posibles (incluso del mismo individuo en momentos distintos), algunos eventos son más recurrentes en las narraciones que otros. Cada nueva versión añade particularidades que son reflejo de los intereses y las relaciones entre los integrantes (y también los no integrantes) de una identidad colectiva. A. D. Brown empleó la narratología como herramienta principal para analizar las “identidades” de organizaciones corporativas: “Narratology, understood here to refer to ‘the theory and systematic study of narrative’ [...] leads to an understanding of collective identities as multi-voiced, quasi-fictional, plurivocal and reflexive constructions that unfold over time and are embedded in broader discursive (cultural) practices” (2006: 732). Esto implica que las narraciones son enunciaciones colectivas, nunca son 100 % verídicas, contienen interpretaciones diversas y hasta divergentes de una misma historia y son altamente reflexivas; por último, están delimitadas por su lugar, tiempo y origen de enunciación (Brown, 2006: 737-743).

El análisis sistemático de las narraciones que genera un colectivo alrededor de su actividad en conjunto nos permite percibir que

collective identities are most often complicated discursive constructs, with some shared elements, but also replete with contradictions. It also allows us to unambiguously locate organizations’ identities in the identity-relevant stories told about them, which may take, for example, documentary (reports and corporate histories), oral (conversations and speeches) and electronic (websites and e-mails) forms (Brown, 2006: 735).

Fue por esta observación, además del previo empleo por Iglesias, en *Emergencias*, de entrevistas por correo electrónico a artistas e informantes de Tijuana como estrategia viable de documentación (2008), que en esta investigación se revisaron no sólo las entrevistas orales y por escrito sino también las notas de sus *blogs*, páginas de Facebook,

conversaciones orales y por correo electrónico, lecturas, *reading series*, exposiciones, presentaciones, así como sus participaciones en eventos literarios, registrado por medio de la observación participante y las notas de campo, así como escritos y publicaciones que de alguna manera tocasen los temas de investigación aquí analizados (que tampoco son, cabe decirlo, todos sus temas de interés): la frontera, el arte, las ciudades de Tijuana y San Diego, los artistas nacidos en los últimos treinta años, etcétera. El resultado es un esquema en forma de red del espacio discursivo en que se mueven los artistas:

the strands of this fabric are not produced ‘unthinkingly’, but woven by reflexive agents with individual as well as group-level aspirations and beliefs. The fabric is both a patchwork quilt of narrative episodes stitched together through shared conversations, and rippled, with stories variously borrowing threads from each other, continuing and extending some, and seeking to unravel others. Some of these narratives are deeply embedded in central folds of the fabric, with many ties to other stories, while others occupy peripheral positions connected to one or a few stories only (Brown, 2006: 735).

Esta metáfora textil parece hacer referencia al rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes en su famosa introducción a *Mil Mesetas* (1980) proponían este esquema para analizar toda agrupación analizable como una “unidad” (desde manadas de animales hasta grupos y subgrupos sociales), pero también para crear libros-rizoma y obras-rizoma, una estrategia de asociación de ideas que busca explicar y poner en práctica lo múltiple: “En un rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba [...] cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etcétera” (Deleuze y Guattari, 2002: 13). En el capítulo I se mencionó que una de las varias clasificaciones que podemos encontrar de los colectivos artísticos es la de “colectivo red”, si bien pudieron llamarse “colectivos rizoma”. Un mapa o esquema rizomático de las narraciones sobre los colectivos será tan amplio como haya distintas versiones disponibles y, consecuentemente, mientras más entrevistas se realicen. El caso de Intransigente, con un número considerable de integrantes, tanto permanentes como temporales, es de los más atractivos para un análisis narrativo de este tipo. En los demás casos, debido a las restricciones operativas en el trabajo de campo (principalmente la disponibilidad de los entrevistados y el número desigual de integrantes permanentes en cada colectivo), los “mapas narrativos” no resultaron tan grandes para Cog-nate y Agitprop en comparación con el de Intransigente. Sin embargo, las dinámicas dialógicas y

narraciones puestas en práctica en las entrevistas por las parejas Misael Díaz/Amy Sanchez y Lorraine Graham/Mark Wallace también nos permiten dilucidar mecanismos de colaboración desarrollados por los integrantes de estos colectivos, así como algunas características de la construcción dialógica de narraciones.

Debido a que ponen en práctica y muestran *in situ* las dinámicas colectivas, las entrevistas analizadas en las §§ III.2.2-3, centradas en entrevistas por pareja, arrojan múltiples perspectivas y lecturas sobre la labor colectiva y las escenas artísticas en San Diego, Tijuana, sus interacciones mutuas, así como el rol que juega la frontera en la colaboración entre artistas de ambas ciudades. Desde luego, algunas entrevistas profundizan más sobre temas en particular, de acuerdo al nivel de interés o compromiso que los integrantes han desarrollado al respecto. La idea rectora es que, si bien la frontera es un tema ineludible en el marco discursivo de algunos entrevistados, en general no sobresale necesariamente frente a otros temas, como la participación en el campo artístico de su ciudad o país, los esfuerzos y recompensas de la actividad colectiva, o la consolidación de proyectos a futuro y su compromiso con ellos.

La debilidad de la tesis de A.D. Brown consiste en su conocimiento limitado de la narratología. Pese a citar numerosos autores en el campo de la administración, no queda claro cómo emplearía Brown la narratología para responder la serie de preguntas que propone:

narratology is especially concerned with questions that implicate notions of power. In particular, a narrative approach encourages theorists and researchers to ask about, for example, the genesis of identities (how did a narrative come to be told?), ownership (who is telling a narrative?), the motivations of the narrator (for what purpose(s) is a narrative being told?), the intended audience (to whom is a narrative addressed?), and the context of the narrative (e.g. how does a narrative relate to other versions of an organization's identity?) (Brown, 2006: 737).

A lo largo de esta investigación, las cuestiones sobre origen, autoría, motivaciones, audiencia y contexto de las narraciones son puestas en evidencia a través del análisis de los sentidos connotados y denotados durante las entrevistas, en las expresiones y la elección de determinadas palabras para representar algún aspecto de su actividad profesional, o de la vida artística en su comunidad. En cuanto a la “audiencia deseada”, resulta evidente que la producción de las narraciones dentro de las entrevistas contesta a un interés previamente expuesto por el investigador (al haber anunciado a los entrevistados el tema y objetivo de

su investigación, y solicitado permiso para que sus respuestas se utilicen en ella), lo cual junto con las inversiones particulares de los integrantes, sus tomas de posiciones y sus apuestas dentro del campo artístico, sesga cualquier pretensión de objetividad por parte de estos recuentos,<sup>61</sup> si bien el propio A. D. Brown reconoce la cuasi-ficcionalidad de toda narración.

El hecho de que las narraciones no sean 100 % verídicas no quiere decir que no arrojen información variada sobre los artistas y su producción creativa. Una de las cualidades que nos ofrece este tipo de acercamientos al estudio de los colectivos es que pone al servicio de un enfoque más sociológico las herramientas de análisis formal de la crítica literaria. Y la conjunción de los aspectos interno y externo, no sólo de la producción artística sino del proceso mismo y las narraciones empleadas para describirla, nos permite iluminar cada palabra con un contexto particular del que emanan muchos más significados. Nos permite apreciar que el lenguaje es altamente relacional, y esto aplica para su articulación en conversaciones y narraciones o en obras de alto valor estético. Pero además de esto, es necesario reconocer que el lugar de la entrevista es el más ficticio que podemos encontrar en el mundo de la academia, para desgracia de los etnógrafos, sociólogos, comunicólogos y demás. Su carácter de ficcionalidad también se lo confiere la manera en que tratamos al “sujeto” de estudio: lo sacamos de su espacio común de esparcimiento, lo llevamos a reflexiones inquisitivas, incluso lo sometemos a medidas cuantitativas si el estudio lo requiere y los instrumentos lo permiten... nada más cercano a una historia de ciencia ficción: abducido por investigadores sociales.

#### IV.2.2 Análisis sociolingüístico a las narraciones

Para analizar las expresiones y términos elegidos por los entrevistados, se emplearon algunas herramientas propuestas por Casper Lavob, tal y como lo utilizó Deborah Schiffrin (1996). La intención es más usar un punto de partida para el análisis que seguir al pie de la letra este tipo de aproximación, pues como hemos visto no todas las narraciones se asemejan al modelo de Lavob. Éste divide las narraciones de experiencias personales en las siguientes partes: el *abstract* u oración inicial que resume el tema o punto de la historia, la

---

<sup>61</sup> A algo similar se refería Bourdieu con el “efecto de legitimidad”.

*orientación* que indica dónde, cómo y por quién fue hecha la acción; el *evento* en sí o la complicación de la acción y al final, opcionalmente, una *coda* que funge como transición del mundo narrado al fáctico (en Schiffrin, 1996: 167-168). Se emplea esta división porque, además de facilitar el análisis de las partes del discurso y la oración con que se construye una identidad colectiva a través de la interacción y la colaboración, a través de ella se proponen nuevas clasificaciones de narraciones para los colectivos, con las que modelan los rasgos de la “identidad” colectiva a su conveniencia y la de otros integrantes de la matriz colectiva. Ése es el meollo de la metáfora que Schiffrin usa como título para su ensayo sobre identidades narrativas, “Identity as Self-Portrait”: las historias que contamos (y que nos contamos) son los elementos que constituyen la identidad y hablan por nuestras acciones, actitudes, etcétera. Como dice J. Bruner, “[we] *become* the autobiographical narratives by which we tell about our lives” (en Schiffrin, 1996: 169).

Al clasificar las narraciones de los colectivos, las he dividido en historias de fundación, de integración y de separación (ver § III.2.1). Dicha clasificación permite estudiar el proceso de desarrollo de un colectivo en uno o varios momentos determinados, si se realizan entrevistas a lo largo del tiempo. Siguiendo a Brown, ciertas historias sirven de fuente a otras versiones, con las cuales discuten dialógicamente. La obra artística es la cristalización de muchas de estas versiones, pero para llegar a ellas los artistas deben verbalizar muchas de sus intenciones, antes y después de la creación de sus obras; por eso se considera de gran utilidad la aproximación sociolingüística en este caso.

Las *historias de fundación* provienen por lo general de quienes comenzaron a colaborar en conjunto, o bien de gente muy cercana. Las de *integración* suelen aparecer cuando el colectivo ya está consolidado y delimitado a cierto número, y se centran precisamente en la manera en que un nuevo integrante se une. Las historias de *separación* pueden darse a partir del desprendimiento de un miembro con el colectivo o bien por la desintegración del mismo. Las historias de este tipo no siempre son armoniosas y por lo general son sitios abiertos de disputa, en las que se pueden encontrar los contrastes más marcados entre las versiones, ya que como dice Schiffrin “stories are often told to justify one’s own actions, not only during overt conflict, but also during subtle disputes over rights and obligations” (1996: 171). También hay que acotar que los diferentes tipos de narraciones no siempre se cuentan por separado, y es común que en una misma narración se

entremezclen historias de fundación, integración y/o separación. En algunas entrevistas son más predominantes cierto tipo de narraciones que otras. Por ejemplo, mientras que las historias de fundación aparecen en todo recuento, como producto de las dos primeras preguntas conocidas como las *fantastic four* (ver *infra*), las historias de integración y separación sólo fueron registradas en relación con Intransigente, debido al gran número de integrantes permanentes y temporales.

La manera en que estas historias son narradas depende en gran medida del *rapport* o la dinámica obtenida en la entrevista. En ocasiones, la narración corre a cargo de una sola persona, sobre todo en las entrevistas individuales y en los grupos focales donde no se obtiene un buen ambiente de discusión entre los integrantes; en otras, el nivel de interacción es alto y los significados se discuten en el momento mismo de la producción. Con las entrevistas en pareja presenciamos otro tipo de exposición de las narraciones sobre las identidades colectivas, que fue estudiado por Schiffrin al analizar la perspectiva de dos matrimonios judíos sobre temas controversiales, como el matrimonio con gentiles. Aunque enfocado en la perspectiva de las esposas, Jan y Zelda, el análisis de Schiffrin nos permite observar cómo las parejas cuentan de manera conjunta las historias, pero también disputan la predominancia de su punto de vista sobre temas específicos. Hay que agregar que, además, es imposible evitar que alguno/a de los/as integrantes hable más que su contraparte. Parafraseando el ensayo “The Dialogical Self”, de Charles Taylor, Schiffrin afirma que “the self neither pre-exists all conversation nor arises just from interlocutors’ responses; rather it arises within conversation – dialogical action that, by its very nature, marks a place for the new locutor who is being inducted into it” (1996: 169). Esta es la única mención en todo el ensayo sobre el dialogismo, si bien en su aproximación empírica explica cómo las historias (o enunciaciones [*utterances*], usando inconscientemente otro término bajtiniano) son construidas a través de la participación, negociación y disputa de los puntos de vista y opiniones de las parejas entrevistadas. Como en el caso de A. D. Brown, una profundización en la terminología bajtiniana le habría ayudado enormemente en su análisis, aunque sus conclusiones por sí mismas constituyen aportaciones muy significativas al presente estudio. Como veremos con Bajtín, comprender cómo opera el dialogismo en las entrevistas por pareja nos permitirá hacer algunas aportaciones al campo de los estudios narrativos.



Mientras que la aproximación de A. D. Brown abre la posibilidad de integrar materiales por escrito y digitales, Schiffrin ofrece las herramientas para una exploración minuciosa del material lingüístico, así como su contextualización en las perspectivas ideológicas y/o estéticas de los entrevistados. A diferencia de otras aproximaciones (como la fenomenología, que deja “hablar a los sujetos” sin animarse en ocasiones a hacer exégesis alguna), Schiffrin desmenuza con la sociolingüística cada fragmento de entrevista citado. El resultado es en ocasiones trabajoso de leer (y también de realizar, desde luego), pero arroja luz a afirmaciones hechas de manera inocente o inconsciente, y nos permite ubicar sus tomas de posición en el/los campos/s artístico/s donde se mueven los integrantes. Recordemos que en ocasiones la neutralidad o ausencia de toma de posición es también, por *default*, una toma de posición (Bourdieu, 2010).

A partir de la distinción de Jerome Bruner entre *epistemic self* y *agentive self*, Schiffrin considera que “We present ourselves epistemically when we state our beliefs, feelings, and wants; agentive aspects of self are revealed when we report actions directed toward goals, including actions that have an effect on others” (Schiffrin, 1996: 194). Esta distinción explica las contradicciones que podemos encontrar en las afirmaciones de los entrevistados, a lo largo de varias sesiones o en la misma sesión durante distintos momentos. En un contexto de frontera, las representaciones que cada quien hace de su mundo de vida se enfrentan cotidianamente a hechos que acontecen en la interacción y la adyacencia de dos culturas diametralmente opuestas. Esto no sólo pone en duda algunas de las preconcepciones que sobre la otra cultura pudiera tener, sino que también propicia la posibilidad de contacto.

#### IV.2.3 Heteroglosia y dialogismo

Aunque Mijaíl Bajtín es conocido por sus estudios críticos sobre la novela, sus consideraciones generales sobre el lenguaje nos permiten entender algunas de las dinámicas lingüísticas y dialógicas en las que entran en juego los entrevistados. Para Bajtín el lenguaje se mueve entre fuerzas centrípetas, básicamente ortodoxas y conservadoras, en pos de un lenguaje unitario y consistente, y fuerzas centrífugas que segmentan al lenguaje en distintas formas de expresión, al punto que los “lenguajes” particulares, las jergas

profesionales, incluso los idiolectos sociales y por edades son irreductibles a uno solo, en un fenómeno que llamaba “estratificación” (1981: 288). Estas fuerzas centrífugas surgen principalmente de lo que Bajtín llamó “heteroglosia” (ver § 1.2.2), que significa literalmente “otras lenguas”, es decir, otros discursos o lenguajes que entran en diálogo o conflicto con el que está formulando una enunciación (*utterance* o *parole*; *vyskazivanie* en ruso). Para Bajtín, todo lenguaje, incluso el literario, “is itself stratified and heteroglot” (Bajtín, 1981: 288).

Ninguna enunciación es idéntica a cualquier otra, debido a que su cronotopo (espacio-tiempo particular) corresponde a dimensiones distintas. Así, una historia de fundación será distinta en cada enunciación dependiendo de quiénes estén alrededor, cuáles son las intenciones del enunciador, en qué lugar la dice, etcétera. Las preguntas que A. D. Brown se hacía en su aproximación a partir de la narratología se vuelven imprescindibles en el marco bajtiniano de la irreductibilidad de los “lenguajes” a uno solo, e incluso a la erosión semántica que la palabra “lenguaje” puede llegar a sufrir, con la necesidad, sin embargo, de yuxtaponerlos para su análisis, más enfocado en los factores intencionales que en los marcadores lingüísticos, que sin embargo siempre denotan estas expresiones: “Discourse lives, as it were, beyond itself, in a living impulse [*napravlennost*] toward the object; if we detach ourselves completely from this impulse all we have left is the naked corpse of the word, from which we can learn nothing at all about the social situation or the fate of a given word in life” (Bajtín, 1981: 292). Bajtín nos enseña a ver a los “lenguajes” como puntos de vista, y que no hay palabras neutrales: “words and forms are populated by intentions” (1981: 293). Asimismo, y por una vía distinta a la de Bourdieu, nos muestra la importancia de conocer el contexto de una obra para un entendimiento más cabal de las relaciones, simbólicas y sociales, dentro de las que se encuentra envuelta: “mere knowledge of the linguistic and stylistic profile of the languages involved will be insufficient: what is needed is a profound understanding of each language’s socio-ideological meaning and an exact knowledge of the social distribution and ordering of all the other ideological voices of the era” (Bajtín, 1981: 417).

Mientras que las peculiaridades de los “lenguajes”, que en lingüística se llamarían idiolectos, son mejor percibidas en los grupos focales de Intransigente (sobre todo en el uso de palabras con significados “locales”, como *fluir*), la conformación de enunciaciones

dialógicas y la confrontación de individuos dentro de una misma matriz discursiva encuentran mejores ejemplos en las entrevistas por pareja. La teoría bajtiniana nos ofrece la posibilidad de unir el análisis lingüístico con la contextualización sociocultural de la enunciación, con una solidez teórica más propia de las artes y la literatura que la de Schiffrin, si bien su modelo de análisis sociolingüístico, a través de otra aproximación teórica, logra igualmente capturar las particularidades contextuales de cada fragmento analizado, para las cuales es necesario no sólo leer las transcripciones a las entrevistas sino revisar continuamente las notas de campo y la grabación sonora para poner atención a las entonaciones, las reacciones de los participantes, sus gestos, las pausas y otros gestos que realizan (risas, exclamaciones, etcétera).

En este estudio se considera, siguiendo a Bajtín, que el lenguaje es irreductible a una sola entidad. Las fuerzas centrífugas, de naturaleza diversificante y expansiva, ejercen mayor impacto sobre el lenguaje que las centrípetas, de carácter regulador y anquilosante. Esto no equivale, sin embargo, a afirmar que el lenguaje no puede ser sometido a análisis objetivos o críticos. Es de hecho a partir de las diferencias entre distintas versiones de una enunciación, que se busca obtener información sustancial sobre el comportamiento de los colectivos a nivel grupal e individual: “It is possible to give a concrete and detailed analysis of any utterance, once having exposed it as a contradiction-ridden, tension-filled unity of two embattled tendencies in the life of language” (Bajtín, 1981: 272). Estas dos tendencias son la de nuestra voz y la de los otros, en el proceso de heteroglosia dialogizada que Bajtín considera “the authentic nature of language” (1981: 272). Dado que “no matter how these languages are conceived, they may all be taken as particular points of view on the world” (Bajtín, 1981, 293), las diferencias, silencios y omisiones en sus construcciones discursivas sobre el arte y la acción colectiva resultan tan relevantes como sus afirmaciones, pues nos muestran cómo los individuos reaccionan ante la inevitable presencia de la otredad que confiere la proximidad geográfica a ciudades como San Diego y Tijuana.

Asimismo, estas omisiones develan un aspecto de la relación entre Tijuana y San Diego que muchas veces es pasado de largo desde el lado mexicano: se habla de la frontera casi siempre en relación a México. De acuerdo a los entrevistados mismos, San Diego “se cree autónoma, pero no lo es” (Díaz y Sanchez, entrevista, 2012), y difícilmente puede ser conceptualizada como una ciudad fronteriza, mucho menos desde el lado estadounidense.

Pero este ejemplo es sólo uno de los múltiples procesos por medio de los cuales las culturas conviven, a veces en discordia, con otras comunidades étnicas en ambas ciudades, que se han convertido en espacios de potencial encuentro con individuos de otras naciones. Lo que al final nos demuestra es que, más que un espacio polarizado en norte/sur, o ellos/nosotros, la frontera es un espacio donde la diversidad cultural, étnica y discursiva se manifiesta de manera latente.

Bajtín comprendía la compleja maraña en que hundía al concepto del lenguaje y por ello afirmaba que “every one of these ‘languages’ of heteroglossia requires a methodology very different from the others” (1981: 291). Es por ello que en la presente investigación se buscó un enfoque metodológico que nos permitiera analizar los reflejos en el lenguaje hablado de lo expresado (o no expresado en sus obras), y que se emplearon las herramientas del análisis más formal del lenguaje (la lingüística) para explicar las relaciones sociales establecidas dentro de la matriz colectiva. Con ello se busca poner atención a “the importance of the speaker and his discourse as a topic in all areas of everyday, as well as verbal-ideological, life” (Bajtín, 1981: 354). Tal es el peso de la heteroglosia que “in the makeup of almost every utterance spoken by a social person—from a brief response in a casual dialogue to major verbal-ideological works (literary, scholarly and others)—[...] an intense interaction and struggle between one’s own and another’s word is being waged, a process in which they oppose or dialogically interanimate each other” (Bajtín, 1981: 354). Así pues, la mencionada disputa por las representaciones (ver § II.1) se lleva a cabo incluso al nivel mismo de la palabra y su enunciación dentro de un discurso dado.

Dentro de la teoría bajtiniana, la hibridación es una estrategia básica del género novelístico (y del idioma en general) para crear imágenes. Consiste en “a mixture of two social languages within the limits of a single utterance” (Bajtín, 1981: 358), lo cual prácticamente haría de toda traducción, interpretación, recuento o recreación, un acto de hibridación. Si bien se trata de una de las categorías más características de la novela, “unintentional, unconscious hybridization is one of the most important modes in the historical life and evolution of all languages. We may even say that language and languages change historically primarily by means of hybridization, by means of a mixing of various ‘languages’ co-existing within the boundaries of a single dialect, a single national language,

a single branch” (Bajtín, 1981: 358-359). Es el grado de intencionalidad y conciencia lo que distingue a las hibridaciones estéticas de las cotidianas.

La condición fronteriza y propuestas estéticas como la de Cognate nos permiten ver las fuerzas en tensión dentro de procesos de hibridación en sitios de contacto potencial con la otredad. La hibridación, por su parte, muestra la importancia inherente de la presencia del otro para la conformación de nuevos mundos discursivos, idiolectos y lo que Bajtín llamaba “the image of a language” (1981: 360). La hibridación no es sólo un espacio ideal para la germinación de nuevos “lenguajes”, sino también para el encuentro de mundos discursivos que se perciben como ajenos entre sí. Esto, sin embargo, no implica que los individuos mismos *sean* híbridos; solamente las enunciaciones pueden serlo. Bajo esta luz, se cuestiona la búsqueda de la hibridez como síntesis deseable para describir la identidad fronteriza, al negar la posibilidad de la conformación de identidades puras, homogéneas o monolíticas, y observamos que las mezclas son un fenómeno específico a la localidad y el contexto de enunciación.

La importancia preponderante de la otredad en diversos conceptos de Bajtín, como la hibridación, el dialogismo y la heteroglosia, se vuelven fundamentales en el marco de la disputa, dentro del lenguaje, de las fuerzas centrípetas y centrífugas. Para Bajtín, el descentramiento verbo-ideológico de un lenguaje unitario y canónico “will occur only when a national culture loses its sealed-off and self-sufficient character, when it becomes conscious of itself as only one among *other* cultures and languages” (1981: 370). Bajo esta luz, las opiniones de Harold Bloom sobre el canon (§ I.2), así como sus fuertes críticas a lo que denomina “Schools of Resentment” (Bloom, 1994: 20-25), que consiste esencialmente en la aplicación de la teoría crítica marxista a los estudios literarios (representado por los estudios de género, post-coloniales, culturales, entre otros) deben verse como una negación a aceptar la otredad dentro de los parámetros de la literatura occidental. En el contexto fronterizo, la afirmación de Bajtín nos hace vislumbrar que el contacto e interacción potenciales tienen siempre que ver con un reconocimiento tácito de la permanente condición de otredad a la que estamos expuestos en cualquier lugar, pero que en la frontera se vuelve más explícito debido a la adyacencia geográfica.

### IV.3 Herramientas metodológicas

A continuación se expondrán las herramientas metodológicas con las que se recabó la información contextual necesaria para interpretar el análisis sociolingüístico. Todas provienen de la etnografía; las más utilizadas fueron la entrevista semiestructurada a profundidad en diversos formatos (individual, por pareja y grupos focales; por escrito o presenciales), la observación participante y las notas de campo. En el caso de las entrevistas se procedió a un conjunto corto de preguntas predeterminadas, llamadas “Las *fantastic four*” por la cantidad de información y narraciones que les permitieron producir a los/as entrevistados/as, la cual cubre la mayor parte de los aspectos de la organización colectiva que se desarrollan en esta investigación: los procesos de auto- y hetero-reconocimiento entre los artistas y su medio, el factor individual en la acción colectiva y la generación de narraciones o reflexiones sobre el colectivo. Dichas preguntas se profundizaban con preguntas de seguimiento conforme a la dirección que tomaba la entrevista. Es por eso que las *fantastic four* no contemplaban una pregunta específica sobre la frontera, pues se quería observar empíricamente cuánto valor o importancia le conferían a los procesos sociales fronterizos en sí dentro de su formación como artistas o escritores.

#### IV.3.1 Las *fantastic four*

Las cuatro preguntas que rigieron la vasta mayoría de las entrevistas, individuales y por parejas, así como los grupos focales, partían de las siguientes fórmulas:

1. Cómo se formó el colectivo o cómo comenzaron a participar en él.
2. Por qué elegir la plataforma colectiva como medio de acción.
3. Autoadscripciones; cómo se definen profesionalmente los entrevistados.
4. Contribuciones personales a la plataforma colectiva.

Estas preguntas, que regularmente comienzan con adverbios y pronombres interrogativos como *cuándo*, *dónde* y *quién*, corresponden al tipo de preguntas descriptivas que, según Frake, toman “advantage of the power of language to construe settings” (en Spradley, 2002: 49). Las preguntas descriptivas constituyen una estrategia efectiva para obtener información de los informantes, ya que “[they] aim to elicit a large sample of utterances in

the informant's native language. They are intended to encourage an informant to talk about a particular cultural scene. Sometimes a single descriptive question can keep an informant talking for more than an hour" (Spradley, 2002: 49). Esto facilita la aproximación narrativa y también permite que el entrevistado mismo formule las preguntas que deben preguntarse, ya que "In ethnographic interviewing, *both questions and answers must be discovered from informants*" (Spradley, 2002: 48). En lugar de las preguntas cerradas (con solamente *sí* o *no* como respuestas), las descriptivas abren el terreno para grandes incursiones en el mundo del lenguaje, explicar e ilustrar las experiencias particulares en que el investigador desea concentrarse.

El objetivo de la primera pregunta es generar las denominadas historias de fundación y de integración (ver § III.2.1), ofrecidas por integrantes que hayan participado en la creación del colectivo o por quienes llegaron al colectivo cuando ya se encontraba en operación. En ocasiones, cuando el/la integrante ha cesado su colaboración, pueden llegar a aparecer historias de separación. Pese a que algunas narraciones observan las partes que distingue Lavob en las narrativas, es de notar que también se desarrollan en sucesivos pliegues temporales, donde los entrevistados pasan de un tiempo verbal, un recuerdo, un espacio de enunciación a otro.

La segunda pregunta busca profundizar en los motivos de la participación en el colectivo; en muchas ocasiones, esta pregunta era respondida por medio de historias de fundación e integración, pues las orientaciones y complicaciones que encontramos en estas narraciones por lo general son resueltas en la participación colectiva. Así pues, alguien con la necesidad de difundir su obra, encontrar a otros artistas o escritores con intereses similares, o simplemente de conocer a nuevas personas, puede encontrar una solución en la plataforma colectiva.

La tercera pregunta tiene como intención explorar el mundo de las autoadscripciones en ambientes multidisciplinarios como los que ofrecen los colectivos analizados. No resulta sorprendente que en Intransigente, donde las actividades están más centradas hacia lo literario (incluso en los *performances*), la mayoría se adscriba como escritor o, más aún, como poeta. La última pregunta, por su parte, no es precisamente capciosa pero tiene la intención de obtener narraciones con cierto nivel de divergencia con las versiones "oficiales" o consensuadas de la formación del colectivo, es decir, las de los

líderes o fundadores de los colectivos. En muchas ocasiones, estas “narraciones divergentes” sólo pueden ser recogidas a partir de las entrevistas personales o por escrito, lo cual nos habla un poco de las dimensiones colectiva e individual que siempre están en juego en todo proyecto de colaboración a corto o largo plazo.

Podría argumentarse que, pese a formar parte sustancial de la aproximación teórica de esta investigación, el tema de la frontera no figura en las preguntas. Sin embargo, cada vez que aparecía en el transcurso de las entrevistas se profundizaba con preguntas *ex profeso*, como sucedió en las entrevistas con Amy Sanchez/Misael Díaz, David White y Lorraine Graham/Mark Wallace. Aquí es necesario puntualizar que, inicialmente, el enfoque de la investigación fue la conformación y la participación de los colectivos en el campo artístico de Tijuana, y que el tema de la frontera fue apareciendo conforme conocí a artistas y colectivos de la ciudad de San Diego. Lo que me interesaba era observar si la frontera efectivamente incidía en la labor de todos como artistas, y en dado caso qué tanto. Si, como dice Sandoval, la clase media en Tijuana cruza típicamente la frontera (ver § II.3.1), prácticamente todos los artistas tijuanaenses lo harían, tal y como muchos de sus sujetos de estudio. Sin negar el valor documental de su análisis, la generalización hecha por Sandoval oculta que hay una serie de dinámicas a nivel intraurbano así como nacional, y que si bien Tijuana tiene la clase media más amplia de todo México (Ongay, 2010: 11), en realidad no toda esa población puede (o bien quiere) cruzar la frontera. También demuestra que la población en general no está ligada a lo que podemos denominar un espacio transfronterizo, pese a que numerosas actividades, económicas y sociales, están en relación con el otro lado desde la fundación misma de Tijuana.

No cruzar la línea no implica que no se aprovechen desde el lado mexicano por lo menos algunos recursos como resultado de la cercanía con EE. UU. Sin embargo, es notorio que, de las numerosas entrevistas individuales y grupos focales realizados con Intransigente, sólo en una entrevista se habla sobre cruzar la frontera para presentar su obra como escritor mexicano, la de Daril Fortis. El hecho de que ni siquiera en un contexto grupal se hable de la frontera da ejemplo no tanto de la poca importancia que pudiera tener la frontera en sus discusiones, sino de la indiferencia que buscan proyectar al tema. Una de las cualidades de esta investigación es que no nos muestra un escenario donde los autores mexicanos busquen la atención del lado estadounidense: si Unos no piensan en los Otros,



esos Otros presentan un interés no mayor por la interacción. Resulta muy interesante constatar, por otro lado, que el tema de la frontera sí está presente en prácticamente todas las entrevistas con Agitprop y Cog·nate, siendo que uno podría esperar un contexto completamente inverso (que los artistas de Tijuana hablaran siempre de la frontera y, mientras más nos adentramos en San Diego, vaya desapareciendo el tema).

#### IV.3.2 Entrevistas individuales por escrito y presenciales

Ya se ha mencionado anteriormente que la entrevista escrita fue seleccionada como herramienta metodológica viable, debido a que permitía a los entrevistados profundizar en las preguntas, y a que autoras como Iglesias han hecho uso de ellas para sus propias investigaciones. Pero funcionaron además como “mapas de reconocimiento”: en los tres colectivos analizados, el primer contacto y la primera entrevista con un/a integrante se realizaron por vía electrónica (Jhonnatan Curiel de Intransigente, Lorraine Graham de Agitprop, y Misael Díaz de Cog·nate). Estas entrevistas permitieron acercarse con mayor profundidad y precisión en las entrevistas individuales presenciales, muchas de las cuales se realizaron durante los meses de enero y febrero de 2012. Lo que prevaleció en ambas modalidades fue el conjunto inicial de preguntas de las *fantastic four*. La cantidad de información obtenida a través de estas entrevistas semi-estructuradas dependió no sólo de la habilidad del informante para desenvolverse verbalmente o por escrito, sino (en las presenciales) por el *rapport* desarrollado durante la entrevista. Por ejemplo, mientras que “Luressia” se desarrolló con soltura en el primer grupo focal con Intransigente, durante la entrevista individual se mostró nerviosa, y la sesión duró poco menos de veinte minutos.

Con Intransigente se realizaron cuatro entrevistas individuales (tres presenciales y una por escrito) a Curiel, Fortis y Robles-Castillo. Con los tres se realizó, varios meses después, una sesión de preguntas de seguimiento (*follow-up*) para observar qué cambios se encontraban en la narración de ciertos eventos. Con Agitprop se realizaron tres entrevistas, una por escrito con Lorraine Graham, una presencial con David White y una presencial con Graham y Mark Wallace, quien rigurosamente hablando no forma parte de Agitprop pero es un informante clave para comprender la escena cultural en San Diego. Por último, con Cog·nate se han realizado tres entrevistas, dos por escrito y dos presenciales en pareja, así

como un *follow-up* por escrito. En la siguiente sección se discuten con mayor detalle las entrevistas por pareja.

Adicionalmente a los integrantes de los tres colectivos seleccionados, también se recurrió a entrevistas individuales con informantes clave dentro de las escenas artísticas de Tijuana y San Diego. Tal fue el caso del mencionado Wallace, las entrevistas por escrito a Sergio Brown, Roberto Navarro y Adrián Volt, así como las presenciales a Amaranta Caballero y Yohanna Jaramillo, con las que se buscaba comprender el contexto artístico de Tijuana y San Diego en años pasados y buscar opiniones distintas a las de Intransigente sobre el escenario actual del arte y la literatura en Tijuana. En total se realizaron doce entrevistas individuales y cuatro *follow-ups*; la mayoría de las presenciales fueron realizadas en Tijuana, mientras que sólo tres (la de White y la de Graham con Wallace, y una con Díaz y Sanchez) se llevaron a cabo en San Diego. También se emplearon entrevistas a integrantes de colectivos del D. F., aunque estrictamente no formaban parte de la investigación sobre Tijuana-San Diego. Tal fue el caso de Nicole Delgado, que formaba parte de Las Poetas del Megáfono, o Emmanuel Vizcaya, fundador de Colectivo Poético Asedio. La intención era analizar el estudio de la efervescencia artística de Tijuana dentro de un contexto nacional. Además, en ocasiones, integrantes de estos colectivos han colaborado con Intransigente en actividades como Constelación Poética (ver § I.4.1).

#### IV.3.3 Entrevistas por pareja y grupos focales

Se realizaron dos entrevistas por pareja a integrantes de Agitprop y Cog·nate, así como dos grupos focales con Intransigente; en ellas también se utilizaron las *fantastic four* como punto de partida para discutir sobre el arte y los artistas en Tijuana y San Diego. Para Susan Short, “focus group techniques are most valuable when researchers (a) adopt this method when they seek data best provided by group interaction; (b) design and carry out the interviews so that they elicit the desired group interaction; and (c) analyze the data in a way that reflects the method by which they were collected. The key is to use focus groups deliberately to achieve a specific research goal” (2006: 105). En este sentido, el primer

grupo focal con Intransigente, realizado en octubre de 2010,<sup>62</sup> tuvo un menor *rapport* pero efectivamente mostró varias de las dinámicas relacionales que se desarrollan entre los integrantes al momento del desarrollo o *performance* de una actividad colectiva. En el segundo grupo, de febrero de 2012,<sup>63</sup> paradójicamente el *rapport* fue menor, y sin embargo las narraciones que arrojó eran más extensas y detalladas, por lo que eran más proclives a arrojar información sustanciosa, en conjunto con la información contextual recabada a través de la observación participante (detallada en la siguiente sección). En beneficio de una descripción detallada de las historias de fundación, integración y separación, se optó por las narraciones del segundo grupo focal, que constituyen el grueso del análisis en § III.2.1. Sin embargo, esto se compensó grandemente con las entrevistas por parejas, donde el dialogismo fue mucho más visible y patente.

No es coincidencia que se hayan escogido entrevistas con más de una persona como base para el análisis del capítulo III, pues en ellas los procesos de interacción y colaboración se manifiestan más expresamente en uno u otro grado. Las narraciones así obtenidas se contrastaron con la información obtenida de las entrevistas individuales, los textos que publican por impreso y a través de internet, lo cual coloca a las entrevistas grupales como la unidad de análisis ideal de todo el estudio, lo cual constituye una “key difference” entre las entrevistas grupales y las individuales (Short, 2006: 107). Por otra parte, con Agitprop no se pudo realizar un grupo focal por la disponibilidad de algunos miembros. Dado que el número de integrantes permanentes en Cog-nate es de apenas dos, más que un grupo focal se realizó una entrevista por pareja. Lo que resultó más interesante fue que a través de esas entrevistas se desplegaron aspectos sobre el dialogismo que Bajtín había notado en su análisis del discurso en la novela, que en conjunción con el análisis sociolingüístico nos permite develar posicionamientos e intencionalidades en los diálogos de las parejas.

---

<sup>62</sup> Algunos participantes del primer grupo focal con Intransigente fueron Curiel, Robles-Castillo, Fortis, “Luressia”, Yarely Quijas, Estela Mendoza Pérez, Tania García, Jasveeth Rocha, Pablo Bonillas Lucero, entre otros.

<sup>63</sup> En este grupo repitieron Curiel, Robles-Castillo y Mendoza, mientras que participaron por primera vez Karen Márquez, Alan Michel Zavala, “Otoño”, Clara Olivas y María Antonia Alcaraz.

#### IV.3.4 Observación participante y notas de campo

Alma Gottlieb bromeaba que la observación participante era “better known among anthropologists as advanced hanging out” (2006: 49). En el estudio de grupos sociales de artistas, la observación participante consistió no tanto en conocer la vida cotidiana de los sujetos de estudio (aunque esto resultó muy fructífero en el caso de Intransigente) sino más bien su papel y desempeño en las acciones colectivas que realizaban. Desde septiembre de 2010 participé en diversas actividades que realizaban los colectivos: asistí a numerosas sesiones del taller de poesía en voz alta de Intransigente, algunos Debates Exotéricos, así como a varias Intransigencias e intervenciones en espacios públicos. Fui a algunas *reading series* organizadas por Agitprop en 2012 y la Summer Salon Reading Series con Pimienta y Pluecker en el SDMA, a la exposición *Mapping Occupations* en la galería ARTifact de UCSD, donde Cog-nate presentó la exposición *Objects Completing a Cross-Border Economic Trajectory*, entre otras actividades. También asistí a festivales de literatura donde participaron algunos integrantes, como el &NOW 5 (San Diego, 2011), el 5° y 7° Encuentro Caracol (Tijuana, 2010 y 2012), las ediciones XIX y XX del Festival Interamericano de las artes Navachiste (Guasave, Sinaloa, 2011 y 2012), y la Constelación Poética (Tijuana-Tecate-D. F.-Cuernavaca-Oaxaca, 2011). La investigación no se detenía en las actividades en sí, por lo que el análisis se extendió también a la revisión periódica de sus grupos y páginas de Facebook, así como los sitios web y blogs específicamente sobre la labor de los colectivos: [agitprop.space.org](http://agitprop.space.org), [cognatecollective.tumblr.com](http://cognatecollective.tumblr.com) y [colectivo.intransigente.blogspot.mx](http://colectivo.intransigente.blogspot.mx).

En el caso de las notas de campo, desde que comenzó mi estancia en Tijuana tomé nota de los eventos a los que asistía. Dichas notas no estaban sistematizadas, aunque siempre se escribía la fecha y el lugar desde donde se escribía. Muchas de estas notas fueron el material principal para recrear eventos en particular, a partir de mis impresiones, para contrastarlo con otras variantes, en caso de que las hubiera, como en la descripción de *Anastasio Catarsis*, donde una crónica por Nancy Bonilla y una entrevista con Jhonnatan Curiel representan otras dos versiones con las cuales confrontar las notas de campo.

#### IV.4 Conclusión

A lo largo de este capítulo se ha visto cómo las versiones de las narraciones que los integrantes de un colectivo ofrecen nos permiten contextualizar no sólo la enunciación en sí sino también a su enunciador mismo. Para ello se complementaron las aproximaciones teórico-metodológicas de A. D. Brown y Deborah Schiffrin con la terminología bajtiniana para estudiar el discurso narrativo. A partir de la discusión teórica sobre análisis socio-lingüístico de narraciones en torno a movimientos colectivos, se han propuesto tres nuevas clasificaciones (*historias de fundación, de integración y de separación*) que nos pueden ayudar a tejer los “mapas discursivos” de A. D. Brown. Para recabarlas, se emplearon principalmente herramientas metodológicas provenientes de la etnografía: entrevistas semiestructuradas (presenciales o por escrito), grupos focales, observación participante y notas de campo. Los lugares donde se desarrolló el trabajo de campo fueron las ciudades de Tijuana y San Diego.

## CONCLUSIONES GENERALES

La teoría de Bourdieu nos permite desenmascarar la complicidad entre el crítico y el artista, en la que parece que el espectador queda relegado al carácter más pasivo de la apreciación estética. Esta investigación, más que clamar por la legitimidad de las propuestas estéticas de los integrantes de Agitprop, Cog·nate e Intransigente dentro de las escenas en Tijuana y San Diego, buscó revelar procesos sociales con los que sus integrantes organizan actividades, fomentan la colaboración interdisciplinaria, entran en contacto con otros artistas y amplían sus redes sociales. Se ha corroborado la importancia del sentido de pertenencia a un grupo con intereses y objetivos similares para el fortalecimiento del proceso de auto-reconocimiento como agentes creativos y así propiciar, en potencia, el hetero-reconocimiento de otros artistas y espectadores. De igual manera, a través del impulso colectivo, algunos integrantes han entrado en la discusión en curso acerca de las representaciones de la frontera, sobre todo en los casos de Intransigente y Cog·nate. La información recabada permite afirmar que esta agencia en las representaciones abre la posibilidad del contacto con artistas más allá de su propia ciudad, aunque las vías administrativas hagan difícil el cruce.

Se ha conceptualizado a los colectivos como sistemas concretos de acciones, sostenidos por la colaboración o participación dentro de las actividades organizadas a nombre del grupo, como participante activo o pasivo. Los casos aquí analizados nos muestran tres formas distintas de acción colectiva: a través de Intransigente discutimos las vías de la estrategia de intervención en espacios públicos de Tijuana; Agitprop nos muestra el camino hacia la conformación de comunidades artísticas locales en San Diego, mientras que Cog·nate emplea recursos de ambas ciudades y explota los fetichismos del arte para cambiar las representaciones de las poblaciones fronterizas, e incluso ayudarlas directamente.

El colectivo ofrece a los artistas la posibilidad de ser productores menos “aparentes”, en el sentido de asumir la parte carismática tanto como la logística en la producción artística. El papel de los *gatekeepers* no se neutraliza con la mera existencia de los colectivos, pero sí se dinamiza la distribución del reconocimiento en los campos artísticos. Por ello se prefirió conceptualizar a los colectivos como estructuras nodales

sostenidas por el acto mismo de colaboración. Es dicha estructura la que permite que las redes sociales de diversos/as integrantes se combinen, o bien que los contactos de alguien ayuden a la difusión de la obra de los/as demás. El colectivo visibiliza a los integrantes, sirve como mediación y rasgo de identificación en el campo; el resto del trabajo lo tienen que hacer sus obras mismas, los planteamientos estéticos que propongan sus autores y el interés que puedan generar en el campo. Pero el “impulso colectivo” se halla en los orígenes del interés por la formación de un colectivo.

Un colectivo también puede conceptualizarse, como decía Bourdieu sobre *La educación sentimental* de Flaubert, como “una especie de experimentación sociológica”: reúne provisionalmente a artistas jóvenes o incipientes y los lanza al campo como partículas con origen y trayectoria específicos. En sitios de movilidad restringida, como la frontera, la posibilidad de acceso a dos o más campos no necesariamente se vuelve más valiosa, sino que condiciona ella misma el rango de acción, los intereses o inversiones y objetivos de los integrantes que pueden cruzar. Claramente, el interés por la frontera está delimitado por condiciones fuera del control del individuo (como la clase, grupo social o etnia a la que pertenece por nacimiento), tanto como por sus propias búsquedas y exploraciones temáticas y formales en sus obras. En ese sentido, Cognate fue el único colectivo cuyo eje temático principal es la frontera, mientras que en Intransigente y Agitprop se observa un mínimo de actividades sobre la frontera, o la intención de realizar creaciones artísticas que traten el tema.

En el espacio fronterizo, los flujos de bienes y de ideas se multiplican por la adyacencia urbana binacional. Dichos flujos son el vehículo o medio de una relación, pero no son suficientes para la integración. La frontera sigue teniendo esa doble función de filtro y clasificador que menciona Kearney, lo que ha llevado a pensar lo transfronterizo no como un espacio social territorializado, o como un sistema urbano binacional, sino como una población particular, o más aún, como un *rasgo distintivo*, lo cual implica fijarse más en el sustantivo “frontera” que en el adjetivo “fronterizo” para comprender el posicionamiento de los artistas en ambas ciudades ante la posibilidad de cruzar o no. A menos que los artistas se encuentren dentro de la reducida población transfronteriza en Tijuana (y la casi ausencia de la misma en San Diego, pese a no contar con restricciones administrativas como la visa), es difícil que la totalidad de actividades de los colectivos versen sobre la frontera. Los

intereses de Agitprop e Intransigente apuntan más hacia sus circuitos nacionales que hacia la interacción binacional o transfronteriza, sin que por ello dejen de aparecer alusiones a la frontera y a la ciudad vecina en sus obras y en las entrevistas. Si este panorama se contrasta con el ejemplo de Cog·nate, tenemos tres estrategias completamente distintas para encarar, apoyar o reformular los procesos de representación de las ciudades de Tijuana y San Diego. Ninguna representación es, discursivamente hablando, mejor ni superior, pero el binarismo que parecía resolver lo transfronterizo o el hibridismo se ve saturada por muchas opciones posibles.

A través del análisis sociolingüístico a narraciones en torno a la actividad colectiva, se observa que las narraciones de los integrantes se posicionan dentro del campo a través de sus enunciaciones y entran en relación dialógica o de conflicto con otras. A través de sus reflexiones también reaccionan o cuestionan las múltiples representaciones sobre la frontera que existen e incluso llegan a proponer otras nuevas. A partir de los grupos focales y entrevistas individuales a integrantes de Intransigente, se han clasificado tres tipos de narraciones (historias de fundación, de integración y de separación) con las cuales los integrantes cuentan, explican (y se explican) su participación en un colectivo. Las múltiples versiones de actos similares muestran la riqueza y variedad del mapa discursivo o rizomático que se puede realizar al emplear estas clasificaciones para determinar las características de las “identidades” colectivas. Con las entrevistas por parejas a integrantes de Agitprop y Cog·nate, se pueden apreciar formas de construcción conjunta y espontánea de conocimiento, que nos muestran al dialogismo como un proceso complejo que no necesariamente implica el consenso entre los interlocutores para la comunicación de ideas y pensamientos. Con motivo de obtener la información necesaria para la aproximación narrativa, se emplearon entrevistas semiestructuradas, presenciales y por escrito, así como grupos focales, observación participante y notas de campo, en las ciudades de Tijuana y San Diego.

Otra conclusión de esta tesis es que, en un contexto fronterizo, la cercanía o adyacencia no implica necesariamente una interacción entre los integrantes. Está el caso de la representación de Tijuana como su propio centro, que si bien podría funcionar como “un simulacro más” de la ciudad, evidencia un interés expreso de algunos tijuanaenses por asociarse con procesos sociales y de representación del resto del país, más que por ser



visibles en la escena artística estadounidense o fronteriza. Una cuestión aparte deriva del hecho de que Tijuana se ha convertido crecientemente en un gran sitio de análisis y ejemplo a nivel nacional de los flujos y las dinámicas sociales en juego dentro de los campos artísticos y literarios de México, por lo que podría constituir una esperanza para el desarrollo y consolidación de la escena artística en San Diego, cosa que descubrieron en su tiempo los organizadores de insITE y que autoras como Lorraine Graham buscan desarrollar en Agitprop.

Es aquí donde el papel de las instituciones entra a discusión. Mientras que, en Tijuana, los artistas muchas veces justifican la aparición de una escena artística “independiente” por los pocos espacios institucionales ofrecidos, académicas como Norma Iglesias han documentado que las instituciones jugaron un papel mucho más preponderante que el que a veces se quiere aceptar. En todo caso es cierto que, además de insITE y Tijuana: Tercera Nación, el otro gran acontecimiento “institucional” en la historia de la cultura en la ciudad fue la conformación del colectivo Todos Somos Un Mundo Pequeño, en contra de la designación de Virgilio Uribe en el Cecut. Tal y como sucedió unos años antes con Tijuana: Tercera Nación, buena parte de la comunidad intelectual se congregó en torno a un objetivo en común: manifestarse en contra de dicha imposición. Diría Melucci que compartían un mismo conflicto y encontraron en la organización colectiva una vía para canalizar sus demandas, lo cual se cristalizó en la conformación de TSUMP. Irónicamente, un aspecto positivo de esta designación fue que propició la solidaridad y el contacto entre creadores que de otra manera no habrían entablado comunicación, como Jhonnatan Curiel, que conoció a buena parte de sus redes sociales artísticas en las asambleas y reuniones de TSUMP. El conflicto abierto entre Cecut y artistas de Tijuana desembocó en una suerte de “ley del hielo” a partir de la cual los recursos para la institución fueron utilizados para traer a “figuras” como el vidente John Milton (sin relación con el famoso poeta inglés) o Laura Bozzio. Si bien Cecut se ha manejado desde sus inicios como una empresa cultural, también es cierto que los recursos siguen disponibles y seguirán derrochándose, haya o no efervescencia cultural en la ciudad, hasta que la situación cambie.

En cambio, en el caso de San Diego, la relación entre los artistas y las instituciones es menos ríspida. Casi todos los entrevistados que viven en EE. UU. son egresados o estudiantes de alguna UC (UCSD o UCLA, principalmente). Muchos han encontrado un

espacio de trabajo y diálogo en los museos, como Amy Sanchez que trabaja el MCASD y Lorraine Graham que ha propuesto iniciativas en el SDMA. Asimismo, cada vez es más patente la presencia de White y Cog-nate Collective en dichos recintos, ya sea como curadores de eventos o para exhibir y discutir sus obras. Los espacios están disponibles en ambas ciudades, sólo faltan individuos dispuestos a establecer los nexos, pero eso lo irá revelando el tiempo.

Proyectos como el de Agitprop en North Park o el taller de poesía en voz alta de Intransigente en el Pasaje Rodríguez siguen teniendo como objetivo llevar al arte fuera de los círculos culturales tradicionales. Una de las cuestiones que esta tesis ha levantado es el hecho de que el desarrollo artístico local no necesariamente tiene que estar relacionado con un desarrollo binacional. El concepto de glocalidad resulta menos útil que problemático al tratar de describir la situación de los diversos procesos de interacción que se acontecen en ambas ciudades que, como Alegría comenta, tienen patrones estructuralmente diferenciados de segregación, aunque finalmente ambas ciudades tienen altos grados de segregación socioespacial. ¿Será acaso que en Tijuana se reproducen o imitan los patrones de discriminación contra los que “no son de aquí”, rasgo típico de las ciudades californianas que, si bien rebosantes de minorías étnicas, hacen tajantes divisiones entre locales y foráneos?

A continuación se presentan unas breves conclusiones sobre los tres colectivos. A partir de cada ejemplo se hablará también de la ciudad o escena a la que pertenece, o bien el rasgo particular que caracteriza su actividad en el campo.

### *Colectivo Intransigente*

Si bien se han notado más actividades de enlace con colectivos y artistas del centro-sur de México, no hay que olvidar que dichas observaciones sólo abarcan un período de tiempo determinado en la formación artística de los integrantes de este y otros colectivos. Actividades recientes, como la organización por Jhonnatan Curiel de una mesa de discusión de escritores jóvenes con Jerome Rothenberg en la 30ª Feria del Libro de Tijuana 2012, muestran que la potencial participación entre artistas de ambas ciudades es posible por la adyacencia geográfica, y que la interacción de hecho sucede. Sin embargo, fuera de este

caso, me parece que integrantes como Mavi Robles-Castillo, Estela Mendoza y Daril Fortis concentran su actividad artística a nivel local y/o nacional. En el presente año, Fortis colaboró con artistas gráficos de Tijuana en la confección de su libro *Peces rojos*; Mendoza editó una antología de poemas sobre el fin del mundo, que reunió a autores de diversos países de Latinoamérica, mientras que Robles-Castillo viajó a diversas ciudades del país, como D. F., Toluca y Guadalajara, donde realizó lecturas en cafés, escuelas, centros culturales y en actividades con grupos como La Rueda Cartonera.

### *Cog·nate Collective*

Lo que Sanchez y Díaz han buscado a través de Cog·nate es cuestionar y revertir las representaciones en EE. UU. sobre la frontera y Tijuana, que giran casi exclusivamente en torno a la violencia. Esto no quiere decir que dan nieguen situaciones reales en la región, sino que buscan poner nuevamente el enfoque en el cruce, no para ensalzar el prototipo del “cruzador de fronteras” sino para poner atención en los cambios que han acontecido en la región y que han modificado el perfil de los que mayoritariamente cruzan la frontera. Su trabajo a nivel local con artesanos y comerciantes de Tijuana se combina con las exposiciones y la discusión teórica realizada en San Diego. Pero por muy intensa que sea la relación con ambos países, no deja de ser cierto que ambos trabajan, estudian y viven en San Diego, buscan los apoyos institucionales estadounidenses antes que los mexicanos, y por lo tanto sus intenciones tienen que ver más con la representación de México y la frontera *en* EE. UU. que viceversa. Esto está estrechamente relacionado con las inversiones personales de los integrantes de Cog·nate. Aunque utilizan la teoría social de García Canclini, no se observa que sigan en su vida cotidiana los preceptos del híbrido. Pese a que su crítica más manifiesta es al mestizaje de Anzaldúa y los estudios chicanos, las nuevas formas de representación que ofrecen se oponen igualmente al concepto de una Tijuana híbrida como la retrata García Canclini.

### *Agitprop Art Space*

La noción de comunidad que en Agitprop defienden a través de las actividades de vinculación con el vecindario de North Park es muy significativo dentro de una ciudad cada vez más segregada en términos socio-espaciales, donde las *gated communities* proliferan y la frontera se ha introducido a la ciudad misma, como advertía Bauman. Este panorama hace que la interacción binacional se vea todavía muy lejana en el horizonte, si bien iniciativas como la de Lorraine Graham en el SDMA, o las actividades organizadas por miembros de Agitprop en el Summer Salon Reading Series parecen apuntar a la posibilidad manifiesta de contacto.

### *El factor personal*

Como se ha puesto de manifiesto en esta investigación, los intereses, motivaciones y proyectos personales de los integrantes de un colectivo determinan muchas de las redes sociales con las que cuentan para desenvolverse en un campo determinado, así como las posibilidades de entrar en contacto con artistas de otras ciudades, lo que a su vez limita o propicia la interacción binacional. Incluso si existiera algún acuerdo interinstitucional para promover el flujo de obras e ideas entre ambas ciudades, es por iniciativa de los artistas mismos que la interacción debe darse. No se puede esperar a que el Estado o la IP suplan al artista con todos los elementos necesarios para su trabajo (recursos materiales, publicación o difusión de su obra, espacios, audiencia), y de hecho los colectivos independientes constituyen algunos de los ejemplos más ilustrativos de cómo la autogestión facilita el acceso a diversas audiencias a través de la intervención directa, la impartición de talleres y actividades de vinculación con la comunidad, etcétera. Desde luego, la vía de la institucionalización es inherente a cualquier movimiento colectivo, y los grupos pueden tomarlos o no dependiendo de sus necesidades. Lo cierto es que, si en San Diego los colectivos están abriendo los recursos institucionales para las nuevas propuestas artísticas, en Tijuana poco podrá realizarse en un futuro próximo mientras los funcionarios públicos estén en conflicto con los artistas locales.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, Tito, 2009, *Metrópolis transfronteriza: revisión de la hipótesis y evidencias de Tijuana, México y San Diego, Estados Unidos*, Tijuana, El Colef.
- Alvar, Arturo [nota de blog], 2001, “Resistencia en la metrópolis: visión de independencia y espacios culturales”, *Literatur*, septiembre, en <http://literatur.blogspot.mx/2011/09/resistencia-en-la-metropolis-vision-de.html> (revisado el 14 de mayo de 2012).
- Anzaldúa, Gloria, 1987, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- Atl, Karloz [documental], 2011, *El poeta es un revólver en medio del dolor del mundo*, México, PoesíaYTrayecto.
- Ávalos, David, 2002: “Extracto de la participación de David Ávalos en la *Conversation I: The University and the Museum in the Global Economy*. 15 de octubre de 2001. In(fo)SITE”, en Sánchez, Osvaldo y Cecilia Garza, eds., 2002, *INSITE 2000-2001: Parajes fugitivos/Fugitive Sites*, San Diego, Instalation Gallery, pp. 96-97.
- Avedoy, Teresa, 2006, *Fracciona-miento*, Tijuana, Edit. Sitiohabitabile.
- Bajtín, Mijail [Bakhtin, Mikhail], 1981, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press.
- Barth, Fredrik, 1998, *Ethnic Groups and Boundaries*, Waveland, Prospect Heights (Illinois).
- Bartolomé, Miguel Alberto, 2008, “Fronteras estatales y fronteras étnicas en América Latina. Notas sobre el espacio, la temporalidad y el pensamiento de la diferencia” en Laura Velasco, ed., *Migración, fronteras e identidades étnicas transnacionales*, Tijuana, El Colef, pp. 35-77.
- Bauman, Zygmunt, 2001, *La globalización. Efectos humanos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- , 2007, “Arte líquido”, en Zygmunt Bauman *et al.*, *Arte, ¿líquido?*, ed. y trad. de Francisco Ochoa de Michelena, Madrid, Sequitur, pp. 35-48.
- [video], 2011, “Ten Years Of Terror”, YouTube, 16 de septiembre, en <http://www.youtube.com/watch?v=g8h1eb9yAn8>, consultado 19 de julio de 2012.
- Beaudeau, T. B., 2011, “The Only Way to Walk Across the Border in Five Minutes”, *San Diego Reader*, 23 de noviembre, pp. 24-36.
- Beltrán, Josué [tesis de maestría], 2012, *¿Cómo deben mirarnos? La negación de la historia para la (re)construcción de una identidad: tijuanaenses. Su leyenda blanca. 1924-1938*, Tijuana, El Colef, Maestría en Estudios Culturales, sin pie de imprenta.
- Bhabha, Homi, 1994, *The Location of Culture*, Londres, Routledge.
- Bloom, Harold, 1994, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Nueva York, Riverhead.
- Bonilla, Nancy, 2010, “Intransigencia en el bordo”, en Melina Amao *et al.*, *Tijuana de día y de noche. Crónicas urbanas*, Tijuana, Kodama Cartonera, pp. 24-26.
- Bourdieu, Pierre, 1990, *Sociología y cultura*, México, Conaculta.
- , 1995, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- , 2010, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- Brown, Andrew D., 2006, "A Narrative Approach to Collective Identities", *Journal of Management Studies*, Hoboken (New Jersey), Wiley-Blackwell, vol. 43, no. 4, julio, pp. 731-753.
- Brown, Sergio [entrevista], 2011, por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, correo electrónico.
- [video], 2011, "La fiesta sobre(natural)", YouTube, 13 de febrero, en [http://www.youtube.com/watch?v=\\_ycvgMtOAa4](http://www.youtube.com/watch?v=_ycvgMtOAa4), consultado 16 de agosto 2011.
- Caballero, Amaranta [entrevista], 2011, por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, Tijuana, Baja California.
- Castells, Manuel, 2006, *La sociedad red. Una visión global*, Madrid, Alianza.
- Cédille Gallery [newsletter], 2002, "Torolab Exhibition 22 May – 12 July 2002 at Cédille Gallery in Paris", *E-listas*, 29 de abril, en <http://www.elistas.net/lista/atsyber/archivo/indice/73/msg/98/>, revisado 4 de junio de 2012.
- Cog-nate Collective [video], 2011, "¿Qué traes de México?/What are you bringing from Mexico? Mercado de Artesanías La Línea", YouTube, 1 de agosto, en <http://www.youtube.com/watch?v=PeAzLIZ9ghs>, consultado 6 de junio de 2012.
- [entrevista], 2012, por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, correo electrónico.
- [folleto de exhibición], 2012, "Objects Completing a Cross-Border Economic Trajectory", en Eliza Slavet, curadora, *Mapping Occupations*, San Diego, UCSD ARTifact Gallery, 2 de febrero a 31 de marzo, pp. 9-11.
- Colectivo Intransigente [grupo focal], 2010, por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, Tijuana, Baja California.
- [grupo focal], 2012, por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, Tijuana, Baja California.
- [video], "Mi escuela es la poesía", Youtube, 28 de marzo, en [http://www.youtube.com/watch?v=47\\_hqNX8cpU](http://www.youtube.com/watch?v=47_hqNX8cpU), consultado 10 de agosto de 2012.
- Conaculta [nota de internet], 2011, "Otorga el Centro Cultural Tijuana apoyo a proyectos culturales", 8 de febrero, en [http://www.conaculta.gob.mx/estados/sala\\_prensa\\_detalle.php?id=11168&sec=estados](http://www.conaculta.gob.mx/estados/sala_prensa_detalle.php?id=11168&sec=estados), consultado 2 de junio de 2012.
- Curiel, Jhonnatan [entrevista], 2010a, por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, correo electrónico.
- [entrevista], 2010b, por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, Tijuana, Baja California.
- , 2011, "Prólogo", en Jhonnatan Curiel, ed., *Tijuana es su centro. Poesía y narrativa joven en Tijuana*, Tijuana, Kodama Cartonera, p. 4.
- , 2012, "Si en las calles hay muertos habrá poesía", *La Piedra*, Cuernavaca, Colectivo La Piedra, año 3, no. 11, abril, pp. 12-16.
- [nota en Facebook], 2012, en [www.facebook.com](http://www.facebook.com), revisado 19 de julio de 2012.
- , s.f., "Tijuana: la posibilidad de su ausencia", en Pepe Rojo, ed., *Diccionario filosófico de Tijuana*, Tijuana, inédito.
- Davis, Mike, 1990, *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*, Nueva York, Verso.
- , 2003, "The Next Little Dollar: The Private Governments Of San Diego", en Mike Davis, Kelly Mayhew y Jim Miller, *Under The Perfect Sun: The San Diego Tourists Never See*, Nueva York, The New Press, pp. 17-144.

- *et al.*, 2003, “Foreword”, en Mike Davis, Kelly Mayhew y Jim Miller, *Under The Perfect Sun: The San Diego Tourists Never See*, Nueva York, The New Press, pp. 1-4.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, 2002, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Delgado, Nicole [entrevista], 2010, por Aurelio Meza, [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en México*, correo electrónico.
- Díaz, Misael y Amy Sánchez [entrevista], 2012, por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, Tijuana, Baja California.
- Estrada, Luis Jaime [tesis de maestría], s.f., “La generación de identidad de resistencia en las asociaciones de activismo artístico en el contexto del combate al crimen organizado. Estudio de caso de Tijuana”, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, inédita.
- Factory School [nota de internet], 2007, “Mission Statement”, en <http://www.factoryschool.com/about/mission.html>, consultado 30 de mayo 2012.
- Félix Berumen, Humberto, 2011, *Tijuana la horrible*, 2ª ed., Tijuana, El Colef.
- García Canclini, 1998, “Arte desurbanizado, desinstalaciones fronterizas/De-urbanized rt, Border De-installations”, en Sally Yard, ed., *INSITE 97. Private Time in Public Space/Tiempo privado en espacio público: San Diego-Tijuana*, San Diego, Installation Gallery, pp. 38-49.
- , 2001, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 2ª ed., Buenos Aires, Paidós.
- Gerber, James [conferencia], 2011, “Three Things to Know about the US-MEX Border”, *TedX*, Youtube, 2 de agosto, en <http://www.youtube.com/watch?v=FJFxLQCo83U>, revisado 29 de agosto de 2011.
- Gottlieb, Alma, 2006, “Ethnography: Theory and Methods”, en Ellen Peregman y Sara R. Curran, eds., *A Handbook for Social Science Field Research*, Thousand Oaks (California), Sage, pp. 47-68.
- Graham, K. Lorraine [entrevista], 2011, por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, correo electrónico.
- y Mark Wallace [entrevista], 2012, por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, San Diego, California.
- Gutiérrez, Alicia, “A modo de introducción”, en Pierre Bourdieu, 2010, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 9-18.
- Hall, Stuart, 1997a, “The Work Of Representation”, en Stuart Hall, ed., *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Open University, pp. 15-62.
- , 1997b, “The Spectacle of the ‘Other’”, en Stuart Hall, ed., *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Open University, pp. 223-290.
- Hernández Montecinos, Héctor, 2012, “Mensaje a México”, *La semifusa*, 7 de julio, en <http://www.lasemifusa.com/6712/mensaje-a-mexico-por-hector-hernandez-montecinos/>, revisado 21 de julio de 2012.
- Iglesias, Norma, 2008, *Emergencias: las artes visuales en Tijuana. Los contextos urbanos locales y la actividad creativa*, Tijuana, Cecut/Conaculta.

- Jaramillo, Yohanna [entrevista], 2012, por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, Tijuana, Baja California.
- Kearney, Michael, 2008, “La doble misión de las fronteras como clasificadoras y como filtros de valor”, en Laura Velasco, ed., *Migración, fronteras e identidades étnicas transnacionales*, Tijuana, El Colef, pp. 79-116.
- Krichman, Michael y Carmen Cuenca, 1998, “Preface/Prefacio”, en Sally Yard, ed., *INSITE 97. Private Time in Public Space/Tiempo privado en espacio público: San Diego-Tijuana*, San Diego, Installation Gallery, pp. 8-10.
- Laboratorio Arte Alameda, s.f., “Thomas Glassford”, en [http://www.artelameda.bellasartes.gob.mx/Archivo/archivo/index.php/Thomas\\_Glassford](http://www.artelameda.bellasartes.gob.mx/Archivo/archivo/index.php/Thomas_Glassford), consultado 18 de julio 2012.
- Laplantine, François y Alexis Nouss, 2007, “Prefacio”, en François Laplantine y Alexis Nouss, eds., *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombie*, Buenos Aires, FCE, pp. 23-36.
- Madrid, Alejandro L., 2008, *Nortec rifa! Electronic Dance Music from Tijuana to the World*, Nueva York, Oxford University Press.
- Mancilla, Lorena, 2010, “Una ciudad esquizoide. Revival del centro tijuaneño”, *Generación*, México, Generación Publicaciones Periodísticas, México, año XXI, no. 82, septiembre-octubre, pp. 52-53.
- Martin, José Luis [trailer], 2011, “Viva Familia”, YouTube, 28 de septiembre, en <http://www.youtube.com/watch?v=KK9UJSMDFz0>, consultado 24 de mayo de 2012.
- Mayhew, Kelly, 2003, “Life In Vacationland: The ‘Other’ San Diego”, en Mike Davis, Kelly Mayhew y Jim Miller, *Under The Perfect Sun: The San Diego Tourists Never See*, Nueva York, The New Press, pp. 271-360.
- Melucci, Alberto, 1996, *Challenging Codes. Collective Action in the Information Age*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mendoza, Alexandra, 2011, “La frontera después del 11-S”, *San Diego Red*, 10 de septiembre, en <http://www.sandiegored.com/noticias/18618/La-frontera-despues-del-11-S/>, consultado 6 de octubre de 2011.
- Miller, Jim, 2003, “Just Another Day in Paradise? An Episodic History of Rebellion and Repression in America’s Finest City”, en Mike Davis, Kelly Mayhew y Jim Miller, *Under The Perfect Sun: The San Diego Tourists Never See*, Nueva York, The New Press, pp. 159-261.
- Montezemolo, Fiamma, René Peralta y Heriberto Yépez, 2006, *Aquí es Tijuana!*, Londres, Black Dog Publishing.
- Navarro, Roberto y Adrián Volt [entrevista], 2012, por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, Facebook.
- Oliver, Mark [nota de internet], s.d., “Caltranzit”, San Diego, Mark Oliver Site, <http://www.markoliver.org/projects/caltran/caltranzit.html>, consultado 24 de mayo de 2012.
- Ongay Luis, 2010, “No soy mexicano, soy de Tijuana: juventud e identidad en la frontera norte de México”, *Culturales*, Mexicali, UABC, vol. 6, no. 11, enero-junio, pp. 7-42.
- Periscope Project, The [nota de internet], s.f., “About”, en <http://www.theperiscopeproject.org/about/>, consultado 19 de julio de 2012.
- Pluecker, John, 2010, “Gringos desconocidos”, *Generación*, México, Generación Publicaciones Periodísticas, año XXI, no. 82, septiembre-octubre, p. 61.



- Reid, David, 2003, "Foreword", en Mike Davis, Kelly Mayhew y Jim Miller, *Under The Perfect Sun: The San Diego Tourists Never See*, Nueva York, The New Press, pp. 5-16.
- Robles-Castillo, Mavi [entrevista], 2012, por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, Tijuana, Baja California.
- Sánchez, Osvaldo y Cecilia Garza, eds., 2002, *INSITE 2000-2001: Parajes fugitivos/Fugitive Sites*, San Diego, Installation Gallery.
- Sánchez, Osvaldo y Donna Conwell, eds., 2006, *INSITE\_05: Situational Public/Público situacional*, San Diego, Installation Gallery.
- Sandoval, Claudia [tesis de maestría], 2004, *Do-It-Yourself Art. Estudio de la producción artística y las redes sociales de cuatro grupos de artistas de Tijuana*, Tijuana, El Colef, Maestría en Desarrollo Regional, sin pie de imprenta.
- Sanromán, Lucía [publicación en línea], 2009, "Sincerely Yours. Four Collaborations In Or About Tijuana", *c-m-l*, en <http://c-m-l.org/?q=node/405>, consultado 23 de enero 2012.
- Satre, Joubert, 2007, "Transcultural", en François Laplantine y Alexis Nouss, eds., *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombie*, Buenos Aires, FCE, pp. 701-702.
- Schiffrin, Deborah, 1996, "Narrative as Self-Portrait: Sociolinguistic Constructions of Identity", *Language in Society*, Nueva York, Cambridge University Press, vol. 25, no. 2, junio, 167-203.
- Short, Susan E., 2006, "Focus Group Interviews", en Ellen Perelman y Sara R. Curran, eds., *A Handbook for Social Science Field Research*, Thousand Oaks (California), Sage, pp. 103-116.
- Shuker, Roy, 2005, *Popular Music. The Key Concepts*, 2ª ed., Londres/Nueva York, Routledge.
- Sodoma, Arturo, 2008, "Estudio Introductorio", en Fernando Corona, coord., *Memoria de la Asociación de Escritores de México, A.C.*, México, AEMAC, pp. 13-34.
- Spradley, James, 2002, "Interviews. Asking Descriptive Questions", en Mark Pogrebin, ed., *Qualitative Approaches to Criminal Justice*, Thousand Oaks (California), Sage, pp. 44-61.
- Valdés de la Campa, Davo, 2012, "A un año de la Constelación", *La Jornada Morelos*, en "Cultura", Cuernavaca, sábado 21 de julio, p. 11.
- Valenzuela, José Manuel, 1998, "La construcción sociocultural del espacio público/The Sociocultural Construction of Public Space", en Sally Yard, ed., *INSITE 97. Private Time in Public Space/Tiempo privado en espacio público: San Diego-Tijuana*, San Diego, Installation Gallery, pp. 164-169.
- , 2003, *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, México, FCE/Conaculta.
- Vázquez, Josefina Zoraida y Lorenzo Meyer, 1989, *México frente a Estados Unidos. Un ensayo histórico 1776-1988*, 2ª ed., México, FCE.
- Vila, Pablo, 2001, "Versión estadounidense de la teoría de frontera: una crítica desde la etnografía", *Papeles de población*, Toluca, UAEMEX, no. 30, octubre-diciembre, pp. 11-30.
- Vizcaya, Emmanuel [entrevista], 2011, por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en México*, correo electrónico.
- White, David [entrevista], 2012, por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, San Diego, California.

- [nota de internet], 2012, “*There Goes The Neighborhood! Is Back!!*”, *Agitprop*, 7 de mayo, en <http://agitprop.space.org/2012/05/there-goes-the-neighborhood-is-back/>, consultado 28 de mayo 2012.
- Yard, Sally, ed., 1998, *INSITE 97. Private Time in Public Space/Tiempo privado en espacio público: San Diego-Tijuana*, San Diego, Installation Gallery.
- , ed., 2004, *INSITE\_05: Conversations*, San Diego, INSITE.
- Yépez, Heriberto, 2005a, *Made in Tijuana*, Mexicali, ICBC.
- , 2005b, “Prolegómenos a toda tijuanológia del peor-venir”, *Letras libres*, México, Vuelta, no. 83, noviembre, pp. 27-30.
- , 2010, “Psicohistoria de ciudades: México-Tijuana”, *Generación*, México, Generación Publicaciones Periodísticas, año XXI, no. 82, septiembre-octubre, pp. 15-19.
- Yúdice, Georges, 2002, “Extractos de la participación de Georges Yúdice en la *Conversation IV: Imagen del poder: Intervenciones culturales como memoria pública en los espacios postmodernos*. 25 de febrero, 2001. In(fo)SITE, Centro Cultural Tijuana”, en Sánchez, Osvaldo y Cecilia Garza, eds., 2002, *INSITE 2000-2001: Parajes fugitivos/Fugitive Sites*, San Diego, Instalation Gallery, pp. 78-85.

El autor es Licenciado en Lengua y Literatura Modernas (Letras Inglesas) por la UNAM. Ha sido profesor de idiomas en el ESIME Culhuacán, la UAM Iztapalapa y la UNAM. Trabajó asimismo en la Subgerencia de Obras para Niños y Jóvenes, del Fondo de Cultura Económica. Ha publicado el libro de ensayos *Shuffle: poesía sonora* (México, Tierra Adentro, 2011). Egresado de la Maestría en Estudios Culturales de El Colef.

Correo electrónico: [meza.aurelio@gmail.com](mailto:meza.aurelio@gmail.com)



*Esta obra está protegida bajo una licencia de Creative Commons Atribución-No Comercial-Licenciamiento Recíproco 2.5 México. Se autorizan la reproducción y difusión total o parcial por cualquier medio, indicando la fuente.*

Forma de citar:

Meza, Aurelio (2012). *La frontera silenciada: aproximación narrativa a tres colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*. Tesis de Maestro en Estudios Culturales. El Colegio de la Frontera Norte, México, 164 pp.