

Estrategias y Estéticas de Reciclaje Transfronterizo

By

Lorena Mancilla Corona

A thesis submitted in partial satisfaction of the

requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literatures

in the

Graduate Division

of the

University of California, Berkeley

Committee in charge:

Professor Estelle Tarica, Chair

Professor Daylet Dominguez

Professor Laura E. Perez

Summer 2024

Abstract

Estrategias y Estéticas de Reciclaje Transfronterizo.

By

Lorena Mancilla Corona

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Berkeley

Professor Estelle Tarica, Chair

This dissertation investigates the connections between materiality, precarity, art and border space by analyzing transborder recycling aesthetics in works of visual art and literature from the U.S.-México border at the turn of the 21st Century. I study the fabrication of border space in art and literature of the Tijuana-San Diego region and how it relates to the border landscape. Specifically, I analyze how the practice of informal recycling, as the methodological action of manually creating assemblages and bricolages out of discarded materials and objects, has the potential to function as a conceptual strategy that transcends the aesthetics of border art and literature by illuminating the economic forces in tension, as well as the contrasting world views within the border landscape. I argue that the cultural productions that explore the phenomenon of transborder recycling can potentially impulse a disruptive discourse into the realm of the arts, and question concepts such as home, property, materiality, obsolescence, labor and identity. Additionally, I argue that artists and writers employ regenerative, and transformative strategies to address an environment of resilience, creativity, and resistance within a complex social framework of scarcity, mass migration along with the political and economic tensions of the border region.

Agradecimientos

Quiero expresar mi profunda gratitud a todas las personas que me acompañaron a lo largo de mis estudios doctorales y en especial a quienes me apoyaron en el desarrollo de esta tesis doctoral, en especial a las profesoras que conformaron mi comité de tesis, las doctoras Estelle Tarica, Daylet Domínguez y Laura E. Pérez. Sin olvidar el apoyo que me brindó la profesora Ivonne del Valle, quien, a pesar de las circunstancias, con generosidad dedicó tiempo a leer y comentar mi trabajo.

Al cuerpo profesoral del Departamento de español y portugués de la University of California, Berkeley. En especial a Dru Dougherty y Michael Iarocci, cuyas clases fueron una inspiración en los inicios de mis estudios doctorales.

A las personas que con sus palabras y acciones me animaron a seguir adelante, en especial a los doctores: Mario Martín Flores, Liana Ewald, Sebastiao Edson Macedo y a Miriam Hernández-Rodríguez, por su dedicación, profesionalismo y cordialidad.

A todas las personas que a lo largo de mis estudios me brindaron su ayuda, su amistad, su oído, sus palabras, en especial a: Omar Pimienta, Marcella Vargas, Azucena Hernández, Yesenia Blanco, Jhonni Carr, Román Luján, Miriam García, Cynthia Hooper. A les colegas: Carlos Macías, Ana Tello, Monica Gimenes, Victor Quiroz, Diego Arévalo, Alfonso Fierro, Delia Neyra, Justin Berner. Al doctor Mark Barajas.

A los artistas tijuanaenses Marcos Ramírez ERRE, Ingrid Hernández, Jaime Ruiz Otis por generosamente compartir conmigo sus archivos y materiales visuales.

A todas las personas voluntarias y miembros de la mesa directiva del Student Parent Food Donations Program quienes me ayudaron a mantener la perspectiva a lo largo de mis estudios y con quienes compartí el proyecto de contribuir a aliviar la inseguridad alimentaria de la comunidad universitaria y sus familias, en especial a Sean Tan, Javier y Violeta Freire.

A toda mi familia, especialmente a mi madre: María Elena y a mis hermanos: Luis Francisco, Marisol y Cristian. Ejemplos de resiliencia, sencillez, modestia y calidez. Gracias por la conversación y la compañía.

A los que ya no están, en especial a mis abuelos maternos: Luis y Vicenta, y a mi padre: Don Pancho, quienes en épocas distintas pusieron en su vida el proyecto de migrar, alejándose del mundo que conocían en Jalisco para iniciar otra vida en la frontera norte de México.

A Louie, mi esposo, gracias por acompañarme en este camino, por su paciencia y su amor.

A Anais, mi hija, gracias por darme alegría, dulzura, perspectiva. Por su valentía, su sensibilidad y su acompañamiento.

Índice

Abstract.....	1
Agradecimientos	i
Lista de ilustraciones.....	iv
Introducción: estrategias y estéticas de reciclaje transfronterizo	vi
Reciclaje: creatividad transformadora.....	ix
Diversidad de perspectivas, resistencia y auto-representación en Tijuana.....	x
Arte e identidad en el paisaje urbano de Tijuana.	xii
Capítulo 1: Fenomenología del paisaje y del espacio doméstico en el arte fronterizo.	1
Introducción.....	1
Los asentamientos irregulares y el Movimiento Urbano Popular.	5
<i>Century 21</i> , la semi-clandestinidad y el museo.....	11
Tiempos de transición.	15
La materialidad de <i>Century 21</i>	18
Creatividad y resignificación en los límites de la precariedad.....	20
Ingrid Hernández: proyección de la memoria en el espacio doméstico.	22
Gestos afectivos al interior del espacio doméstico.....	29
Observaciones finales.....	35
Capítulo 2: Vestigios industriales transnacionales. Políticas de la basura, el trabajo y el arte en la frontera México-Estados Unidos.	37
Introducción:	37
El impacto del Programa de Industrialización de las Fronteras y el TLCAN en el desarrollo de la industria maquiladora en el Norte de México.	37
El basurero como archivo.....	40
Pepenar: el arte de la recolección.....	44
Conexiones temporales a través de los desechos post industriales: referencias arcaicas en “Tapete de huarache radial”, “Gold Foil Totem” y “A Strange Kind of Temple”.....	49
Resignificación industrial: ready-(un)mades, reflexiones en torno al trabajo en la maquiladora.	54
Observaciones finales:.....	58
Capítulo 3: Imaginarios del espacio heterotópico en la frontera.	60
Temores ancestrales, cicatrices históricas e identidades erosionadas.	64
Acumulación de identidades en el personaje “Tijuana in”: una alegoría de la ciudad.	66
El problema de la yuxtaposición de roles en la frontera.	70

La ansiedad de la representación de Tijuana en relación con la identidad fronteriza.	75
Observaciones Finales.....	77
Conclusión	78
Bibliografía	81

Lista de ilustraciones

Ilustración 1: Prototipos del muro fronterizo en la zona de Otay Mesa, San Diego. Los prototipos fueron construidos durante el periodo presidencial de Donald Trump. Imagen de Lorena Mancilla, tomada por encima del muro divisorio en Tijuana en Noviembre de 2017.....	vii
Ilustración 2: Migrantes sobre el muro de <i>landing mats</i> . Imagen acreditada a AFP/AP y Reuters en “Historia de un fracaso. El muro de Trump” https://stories.lavanguardia.com/internacional/20210124/32117/muro-trump-historia-visual-fracaso	vii
Ilustración 3: Casa en una comunidad irregular en una zona de riesgo en Tijuana. Foto de archivo, Diario <i>El Imparcial</i> . “Es irregular 60% de nuevas viviendas en Tijuana: Colegio de Ingenieros Civiles de Tijuana.”	ix
Ilustración 4: Vista de la comunidad conocida como “Cartolandia” en 1970, Padilla Corona, Antonio. “Desarrollo urbano.” <i>Historia de Tijuana semblanza general</i> , 1985. https://www.tijuana.gob.mx/ciudad/CiudadDesarrollo.aspx	9
Ilustración 5: Proyecto fotográfico sobre vivienda de interés social en la frontera. <i>Valle San Pedro</i> , Mónica Arreola.....	10
Ilustración 6: Aspecto de <i>Century 21</i> al centro de los desarrollos arquitectónicos de la Zona Río Tijuana <i>Marcos Ramírez ERRE</i> , p. 51.....	14
Ilustración 7: Instalación <i>Century 21</i> en la explanada del Centro Cultural Tijuana, en el marco del festival InSite 94.	16
Ilustración 8: Aspecto de los planos de <i>Century 21</i> . Marcos Ramírez ERRE, p. 54.....	18
Ilustración 9: Aspecto de la cerca y la letrina de <i>Century 21</i> . http://marcoserre.com	21
Ilustración 10: Casa hecha con materiales descartados. Ingrid Hernández, proyecto <i>Tijuana Comprimida</i> , 2004.	22
Ilustración 11: Ingrid Hernández, proyecto <i>Tijuana comprimida</i> 2004.	23
Ilustración 12: Tres casas con formas cuboides. Ingrid Hernández. Proyecto <i>Tijuana comprimida</i> 2004.	28
Ilustración 13: Infraestructura eléctrica conocida como “diablitos” Ingrid Hernández. Proyecto <i>Tijuana comprimida</i> 2004.	28
Ilustración 14: Infraestructura de acceso incrustada en una ladera. Ingrid Hernández, serie <i>Outdoor</i> 2004.	29
Ilustración 15: Aspecto interior en una Vivienda. Ingrid Hernández, <i>Indoor Tijuana</i> 2009.....	30
Ilustración 16: Ingrid Hernández, <i>Proyecto irregular</i> Tijuana 2005-2006.	31
Ilustración 17: Ingrid Hernández, <i>Indoor Tijuana</i> 2009.....	32
Ilustración 18: Ingrid Hernández, <i>Indoor Tijuana</i> 2009.....	33
Ilustración 19: Ingrid Hernández, <i>Indoor Tijuana</i> 2009.....	33
Ilustración 20: Turner Barragán, Ernesto.	39
Ilustración 21: Carrillo y Hernández. Evolución y límites de la maquila frente al nuevo contexto político económico. 2020.....	39
Ilustración 22: “Repulsión”, 2015. Material autoadhesivo sobre acrílico 89 x 47.5 cm.....	43
Ilustración 23: “Trade Marks” 2008. Instalación de adhesivos industriales desechados sobre muro, Cecut, Tijuana.	44
Ilustración 24: Una pieza fotografiada en el paisaje tijuanaense, titulada “Isla residuos” del artista visual Alejandro Zacarías. https://www.pbssocal.org/shows/artbound/scavenger-harmony-alejandro-zacarias-deconstructs-tijuana	46
Ilustración 25: Rivera, Diego. “Pepenadora”, Artnet. https://www.artnet.com/artists/diego-rivera/pepenadora-rv0TaRFmXNymIjos5oBN0w2	47
Ilustración 26: Vista de instalación “Polystyrene Characters”, TJINCHINA Project room, Caochangdi China, 2012. https://jaime-ruiz-otis.com/portfolio/polystyrene-characters/	49
Ilustración 27: Jaime Ruiz Otis, “Tapete de huarache radial”, 2018. Recortes de llanta de caucho y amarres de plástico.	50

Ilustración 28: Ruiz Otis con la pieza “Gold Foil Totem”, Phoebe Conley Art Gallery, Fresno State University, 2018	51
Ilustración 29: “Gold Foil Totem”, Phoebe Conley Art Gallery, Fresno State University, 2018	52
Ilustración 30: Detalle “A Strange Kind of Temple”, <i>Art in General</i> , New York. 2005	53
Ilustración 31: “A Strange Kind of Temple”. foil de oro sobre muro. Art in General, New York. 2005 ...	53
Ilustración 32: “A Strange Kind of Temple”, hoja de oro sobre muro, Instalación en Casa Oaxaca. 2005.	54
Ilustración 33: Serie Registros de labor/Trade Marks. 2010 impresión de placa industrial desechada sobre papel.....	56
Ilustración 34: Serie Registros de labor/Trade Marks. 2010 impresión de placa industrial desechada sobre papel.....	56
Ilustración 35: Serie “Registros de labor/Trade Marks”. 2010 impresión de placa industrial desechada sobre papel.	57
Ilustración 36: Ruiz Otis, Jaime. “El tapete de patrón”. Instalación. Imagen tomada de: Bonet, Rubén. “La poética tóxica del desecho postindustrial.” <i>Revista Replicante</i> . Octubre 2010.....	58
Ilustración 37: Ingeniero Ricardo Orozco, 1889. Centro de Investigaciones Históricas UNAM-UABC ...	68

Introducción: estrategias y estéticas de reciclaje transfronterizo

“El delgado filo de alambre de púas” del que hablaba Gloria Anzaldúa en “The Homeland Aztlán/El otro México” cuando se refería al límite físico entre México y los Estados Unidos, es una división simbólica que se transformó drásticamente en una sólida barrera de acero hacia el final del siglo XX. Fue en ese momento que la configuración física del límite fronterizo entre ambos países se transformó radicalmente en la región de Tijuana y San Diego al sustituirse la cerca de malla metálica con un muro de acero corrugado compuesto por piezas fragmentarias ensambladas, enclavadas y alineadas verticalmente. Esta estructura instalada por el gobierno de los Estados Unidos a lo largo del límite fronterizo de San Diego y Tijuana, se extendía desde el Océano Pacífico hacia otras ciudades a lo largo de la frontera.

Las piezas con que se construyó este primer muro son un material sobrante que lleva el nombre de *Marston planks*, aunque también se les conoce como *landing mats*. Este último nombre se debe a que son un diseño que en la época de la guerra de Vietnam sirvió como superficie en pistas de aterrizaje móviles.¹ Después de utilizarse como infraestructura de guerra, este tipo de objetos tiende a convertirse en material excedente cuyo versátil diseño, sencillo de instalar y retirar, les permite ser empleados con otros propósitos, por ejemplo en la construcción de cercas y muros, tal y como ocurrió con el ensamblaje de la barrera fronteriza.² De esta manera, en los años noventa, hacia el final del siglo XX, las placas de aterrizaje salieron de su almacenamiento para cumplir con otra función: la de separar a México y los Estados Unidos, instaladas en forma de muro en la frontera. Este artefacto divisorio, producto de un proceso de reciclaje bélico, permanecería como el telón de fondo de la vida fronteriza tijuanaense hasta que, posteriormente entre 2016 y 2017, durante la campaña presidencial y subsecuente triunfo de Donald Trump, tomara protagonismo el tema de la construcción de un nuevo muro divisorio entre México y los Estados Unidos.

Lo anterior es una muestra de la manera en que se ha propagado la reutilización y el reciclaje de materiales en la frontera, estrategia que se acentúa de manera sistemática en la región transfronteriza de Tijuana y San Diego, el punto más septentrional de Latinoamérica y el punto de encuentro de una de las mayores economías del mundo y una economía en vías de desarrollo.

En esta región es común la reutilización y reciclaje de materiales transnacionales desechados provenientes de California para ser incorporados al paisaje urbano de Tijuana por medio de su empleo en la construcción de estructuras urbanas, y principalmente en viviendas.

¹ Otras denominaciones son “Marsden mats”, “Pierced Steel Planks” o “(PSP)” (Hattam 29). La versión popular tijuanaense es que las placas provienen de la guerra del Golfo Pérsico. Algunos autores locales así lo expresan, sin embargo, estudios documentados con fuentes gubernamentales directas, como el de Hattam, señalan que provienen de la Guerra de Vietnam. Es pertinente mencionar que a lo largo de la línea que demarca el límite entre ambos países, la tecnología divisoria empleada no es uniforme, es decir, tiene distintos tipos de configuraciones y materialidades, aunque uno de sus formatos más visibles y quizá el que mayor carga simbólica conlleva en sí mismo, es un diseño que emplea las mencionadas placas de acero corrugado.

² De acuerdo con las investigaciones de Hattam, el diseño más temprano de esta tecnología bélica por parte de los Estados Unidos data de 1939 y está inspirado en las pistas de aterrizaje móviles empleadas por Francia e Inglaterra en la Segunda Guerra Mundial. Estas placas de acero formaron parte del desarrollo de tecnologías y estrategias bélicas móviles (29).



Ilustración 1: Prototipos del muro fronterizo en la zona de Otay Mesa, San Diego. Los prototipos fueron construidos durante el periodo presidencial de Donald Trump. Imagen de Lorena Mancilla, tomada por encima del muro divisorio en Tijuana en Noviembre de 2017.



Ilustración 2: Migrantes sobre el muro de *landing mats*. Imagen acreditada a AFP/AP y Reuters en “Historia de un fracaso. El muro de Trump”

<https://stories.lavanguardia.com/internacional/20210124/32117/muro-trump-historia-visual-fracaso>

Durante la segunda mitad del siglo XX, desde el contexto de la informalidad, en Tijuana se desarrollaron una serie de estrategias de reutilización de materiales descartados transfronterizos, mismas que tenían como raíz factores económicos y sociales de ambos lados de

la frontera.³ Algunos de estos factores fueron, por ejemplo: el aceleramiento de la producción y el consumo en los Estados Unidos debido a una serie de medidas de incremento en los índices de consumo, que tuvieron como consecuencia el desuso, el desecho y el descarte de materiales y objetos variados, tales como neumáticos, ladrillos o madera que llegaban hasta los basureros californianos o a las ventas de artículos y materiales usados. Estos materiales eventualmente eran adquiridos, rescatados e importados informalmente para ser reutilizados en Tijuana.⁴ La desigualdad económica y social que se enfrenta en la frontera entre México y los Estados Unidos ha sido fundamental en el surgimiento y en la diseminación generalizada del fenómeno del reciclaje informal transfronterizo.⁵

Para que se lograra este fenómeno se unieron dos cuestiones: por un lado, la ya mencionada sobreproducción de objetos mercantiles y las nuevas prácticas de consumo en los Estados Unidos que llevaron a la proliferación de materiales y bienes desechados en ese país, y por otro lado, el acelerado crecimiento que ocurría en el lado mexicano de la frontera, donde la población migrante recién llegada buscaba establecerse además de la escasez de vivienda en la ciudad, la falta de condiciones económicas adecuadas para satisfacer las necesidades habitacionales de la población y la insuficiencia de materiales de construcción, fueron los factores que desencadenaron en el auge del uso transfronterizo en Tijuana de materiales recuperados de los basureros y los *junk yards* californianos. Los materiales transfronterizos rescatados llegarían a adquirir nueva vida en Tijuana mediante un proceso de resignificación, para ser parte de configuraciones habitacionales y ensamblajes urbanos en las colonias informales que se extienden en los terrenos no urbanizados de la ciudad.⁶

En el contexto fronterizo de Tijuana, una población, de recursos limitados recién llegada a la ciudad normalizó la práctica de construir infraestructura improvisada, cuya forma se daba de manera fortuita, definida no solo por los elementos y materiales disponibles, sino aunándose a la creatividad y las tradiciones de construcción de cada familia que erigía una casa. Estas viviendas tenían el objetivo de satisfacer de manera inmediata y momentánea la necesidad de resguardo de la población, dando lugar a la producción de un paisaje urbano en el que se acumulan e hibridizan elementos de distintas eras y orígenes.

³ “The United States (US)–Mexico border is one of few places in the world where a developed country has a common border with a developing country. The US economy is 25 times larger than Mexico’s and US income per capita is nearly 10 times that of Mexico, according to the World Bank. This economic disparity has created an intense flow of goods across the border in both directions, including recyclable materials, such as cardboard and aluminum. The markets for recyclable materials in both countries differ markedly. In the US, the supply of recyclables usually exceeds domestic demand, while it is the opposite in Mexico. While the US has thousands of local recycling programs, Mexico has few. Mexican industry shows a strong demand for recyclables due to significant differences in prices for virgin and secondary materials.” (Medina 2012)

⁴ Como lo señalan Griffin y Ford en “Tijuana: Landscape of a Culture Hybrid.”

⁵ Medina se ocupa de estudiar el fenómeno del rescate de residuos y el reciclaje transfronterizo: “For Mexican scavengers living on the US–Mexico border, the garbage generated in US border towns is richer than any in Mexico. Many of the materials and items discarded by US residents and businesses are valuable and considered a resource across the border in Mexico.” (Medina 2012)

⁶ Griffin y Ford se enfocan el fenómeno de la arquitectura informal hecha a mano a partir de elementos reciclados, tales como llantas, rines de bicicleta, anuncios de *freeway*, láminas de desecho e incluso casas enteras, que se rescataron de basureros y sitios de demolición de ciudades como San Diego y Los Angeles (441).



Ilustración 3: Casa en una comunidad irregular en una zona de riesgo en Tijuana. Foto de archivo, Diario *El Imparcial*. “Es irregular 60% de nuevas viviendas en Tijuana: Colegio de Ingenieros Civiles de Tijuana.”

Estas estrategias de vivienda autogestionada a partir de materiales encontrados, descartados, o de restos de otras construcciones, son una práctica que añade copiosas capas de significación al espacio fronterizo. Al mismo tiempo son estrategias ligadas estrechamente a la emergencia y la precariedad que sin embargo brindan una solución temporal al problema de la vivienda, reuniendo estrategias alternativas de creación y de construcción ante un entorno de crecimiento acelerado vinculado con la migración. Esta peculiar composición urbana es un fenómeno que no ha dejado de llamar la atención de académicos desde la década de los años setenta hasta la actualidad, tales como Teddy Cruz, Mike Davis, Ernst Griffin, Larry Ford, John Price, Norma Iglesias, Martín Medina, Néstor García Canclini, entre otros, quienes han estudiado el fenómeno en campos como la sociología, el urbanismo, la historia, la geografía y los estudios culturales.

Reciclaje: creatividad transformadora.

La reutilización y el reciclaje de materiales es una práctica antigua, tal y como lo han señalado Wrigley y Medina. Desde hace 5,000 años, cuando el ser humano empezó a procesar metales, prontamente se daría cuenta que era posible la fabricación de nuevos objetos empleando los desechos del procesamiento de materiales metálicos y de objetos rotos variados. (Medina 2015) Otro tipo de reciclaje surgió posteriormente en el siglo X, cuando aumentó la demanda del trabajo de recolectores de materiales fibrosos tales como trapos, huesos, cuerdas, etc. para usarse en la manufactura de papel.⁷ Estos antecedentes se relacionan con la sistematización del rescate de materiales, que desde tiempos antiguos ha sido una práctica frecuente en la humanidad.

⁷ Todo ello ocurrió en una época anterior a que se modernizaran las técnicas para la producción de este material, como las vigentes hoy en día, en las que se utiliza principalmente la celulosa como materia prima, como lo señala Wrigley en *Mas allá de la basura*.

Hoy en día hay principalmente dos tipos de reciclaje, el industrial y el informal. El reciclaje industrial se refiere a la recolección, procesamiento y transformación de materiales y de residuos que provienen del proceso de producción industrial para ser reincorporados a la cadena de producción como materiales secundarios.⁸ En cambio, el reciclaje informal se refiere al rescate manual de materiales post-consumo y su reutilización con fines variados. Aquellos que participan en prácticas de reciclaje informal con frecuencia llevan a las recicladoras industriales los materiales u objetos rescatados para su venta, o bien, les asignan una nueva función transformándolos manualmente.

En esta investigación me interesa el marco de referencia que representa la última forma de reciclaje, mencionada en el párrafo anterior, debido a que históricamente ha tenido un papel central en la expansión geográfica y el desarrollo urbano de la ciudad de Tijuana, ya que es una estrategia vinculada con la reinterpretación del desecho como material de construcción. Y aunque en tiempos recientes al reciclaje se le ha relacionado con la reducción de la contaminación y con prácticas de sustentabilidad que generan un menor impacto en el medio ambiente, es además una estrategia económica que permite aprovechar al máximo los recursos que sin ella se desperdiciarían.

Sin embargo, es necesario tener presente que al reciclaje informal carece de prestigio social, puesto que se le ha relacionado de manera negativa con la clase y el estatus económico y comúnmente se le vincula con la precariedad, la suciedad, el desorden, la marginalidad, la abyección y en general con la pobreza. Lo anterior no ocurre con el reciclaje industrial al que se le conecta con ideas de ahorro, sustentabilidad, ecología, limpieza, preservación de recursos (materiales, económicos, naturales y energéticos), entre otras cuestiones.

En un contexto como el de los Estados Unidos, donde hay abundancia, hay mayor tendencia a desechar y descartar, que en uno donde predomina la carencia. Un espacio social donde se ilustra este contraste entre carencia y abundancia es el caso de la vecindad que hay en la frontera de Tijuana y San Diego, donde materiales y objetos descartados en California atraviesan la frontera para llegar a Tijuana, donde lo que definirá el uso que habrán de tener estos materiales son cuestiones como la necesidad, la creatividad, el conocimiento, la experiencia y la tradición de quien los emplea. Este proceso de utilizar creativamente los desechos es una práctica común que ha trascendido hasta salir del plano de la cotidianidad y llegar al campo del arte y la literatura. Así han surgido artistas y escritores que lo emplean como parte de una estética, ya sea como leimotiv, como ambiente, como marco referencial o directamente, eligen crear obras con este tipo de materiales o toman como tema la problemática que hay alrededor de ellos. Este último punto es central en esta investigación.

Diversidad de perspectivas, resistencia y auto-representación en Tijuana.

En Tijuana la concepción de frontera se propone como una cuestión inestable sujeta a una serie de filtros normativos que pretenden encauzar, criticar o retratar una serie de proyectos sociales, ideológicos, políticos y urbanos. Aunque históricamente Tijuana ha estado sujeta a que los centros del poder nacional de ambos lados de la frontera intenten controlar su discurso y su

⁸ En la terminología que se emplea para referirse a los procesos del reciclaje, se denomina como “materiales primarios” aquellos que provienen de la naturaleza, en tanto que los “materiales secundarios” son todos aquellos que se derivan de los procesos de industrialización de los materiales primarios y quedan como residuos. Sin embargo, también los residuos post-consumo se consideran materiales secundarios y potencialmente pueden recaer en la cadena de uso o de reciclaje.

vocación, al interior de la cultura y la sociedad Tijuanaense ha habido una resistencia a ese control. Han sido los artistas, los escritores y estudiosos de la frontera quienes protagonizan esa resistencia, generando una producción cultural cuyo propósito es servir como el medio donde se proyecta la representación del discurso sobre la ciudad y su frontera. Y aunque es evidente que en el pasado ha habido la intención de generar y establecer una imagen de la ciudad que predomine por encima de las demás, estos proyectos solo han enriquecido las perspectivas que existen sobre Tijuana.

La ciudad de Tijuana ha llegado a consolidarse como una urbe fronteriza desde donde se emiten discursos de modernización y de progreso, a la vez que de globalización, marginalidad, decadencia, ilegalidad y violencia. Ciertamente han predominado dos proyectos: uno enfocado en presentar a Tijuana como una ciudad de progreso, trabajo e industria, al que localmente se le ha denominado como “Leyenda blanca” y otro que la observa como una ciudad de violencia, ilegalidad y marginalidad, al cual se le conoce como “Leyenda negra”. Ambos proyectos se encuentran intrínsecamente relacionados con la condición fronteriza de la ciudad y aunque ambos proyectos parecen oponerse radicalmente, ambos pertenecen a un proyecto mayor que los engloba: el de la ideología de la modernidad, puesto que en ambos se transparenta una intención de establecer formas contrastantes de modernidad cultural en el contexto fronterizo.

La línea de esta investigación no pretende seguir específicamente alguno de los proyectos, mencionados en el párrafo anterior, en cambio tiene como germen una serie de preguntas detonantes que dieron inicio al análisis, entre las que se encuentran las siguientes: ¿Cómo son los proyectos de organización urbana que aparecen en la producción cultural de Tijuana? ¿A qué responden?, es decir: ¿Cómo se relacionan con el momento histórico y el espacio en el que se generan? ¿De qué manera estos proyectos se inscriben en la intervención o transformación del imaginario fronterizo que se edifica a partir de la vecindad entre ambos países? ¿Hasta dónde se extienden? ¿Cómo se expresan en la producción artística y literaria de la ciudad?

Para poder responder a estas preguntas se considera que el marco social de Tijuana contiene la huella indeleble de la migración. Sin lugar a duda la ciudad se ha forjado por migrantes y el contexto urbano de Tijuana, dada su vecindad con los Estados Unidos lleva el sello de las consecuencias de este fenómeno, que puede verse en su crecimiento acelerado, alimentado por el constante arribo de personas que buscan alternativas a las crisis económicas y políticas de México o de otras partes del mundo.

Todo lo antes mencionado, además de la situación geográfica de la ciudad, en franca lejanía de los polos de poder mexicanos, históricamente ha tenido un impacto en la generación de un desarrollo que se caracteriza por la autogestión, la autonomía y la informalidad, traducido en el establecimiento urbano de comunidades informales que históricamente se han organizado paralelamente a las regulaciones gubernamentales. Además, pareciera que este tipo de estrategias no ocurren solamente en el paisaje o el desarrollo urbano de la ciudad, sino que se presentan a través de la histórica falta de apoyo a los proyectos de arte locales y su integración al sistema del arte mexicano. Lo cual ha tenido como una de sus consecuencias una cierta resistencia de los polos culturales Tijuanaenses, a seguir las líneas de las corrientes que emanan de la cultura centralista mexicana, cuestión que se ha trasminado a otros campos, teniendo efectos en los proyectos de autogestión cultural y autodefinición que han surgido en el ámbito de la cultura y las artes tijuanenses, lo cual se puede apreciar en su arte y literatura.

Arte e identidad en el paisaje urbano de Tijuana.

La estética del reciclaje transfronterizo en Tijuana tiene su origen en el problema que implica la migración en una situación económica desventajosa, aunada a la incertidumbre e inestabilidad que conlleva el poder cruzar (o no) hacia Estados Unidos y en su defecto permanecer en Tijuana para establecerse de manera permanente o temporal, empleando para ello los recursos materiales que haya disponibles. Varios artistas tijuanaenses se han ocupado de explorar esta problemática y sus efectos, llevando a cabo proyectos en los que rescatan materiales encontrados para hacer obras de arte, o bien, documentan directamente los fenómenos que involucran la práctica del reciclaje informal de la ciudad. Algunos de estos artistas son Ana Andrade, Angélica Escoto, Alejandro Zacarías, Ingrid Hernández, Jaime Ruiz Otis y otros más.

Sin embargo, hubo un proyecto de Marcos Ramírez ERRE que dio inicio a esta tradición, inaugurando el desarrollo de esta temática en el arte de la ciudad con su primera pieza de arte-instalación: *Century 21*. Se trata de una pieza poco estudiada dentro del trabajo de ERRE que, desde mi perspectiva, es fundamental por su carácter fundacional y por su vocación de denuncia. Esta pieza además reinstaura de manera simbólica los vestigios históricos y los traumas colectivos que se ha pretendido borrar de la ciudad, para establecer una cierta idea de modernidad y uniformidad en la frontera.⁹ El planteamiento propuesto por ERRE al realizar *Century 21* es un vértice que ha tenido repercusiones en la obra de otros artistas de Tijuana, no solo por su temática, sus características formales o el empleo de materiales encontrados, sino porque representa un momento coyuntural y marca un acontecimiento en el arte (Badiou) de la región, tanto en su temática y su manera de hacer denuncia y crítica, como en su materialidad y su técnica.¹⁰

En la actualidad, ERRE es uno de los artistas contemporáneos más importantes de la región fronteriza. Sus inicios en las artes se dieron a nivel local, en 1992 y desde entonces ha tenido una ascendente carrera que le ha permitido presentar su obra visual en todo el mundo. En retrospectiva su trabajo se caracteriza por tener una gran carga política, se ocupa de temas como la frontera, la migración, los recursos naturales, la globalización, la discriminación, entre otros y desde su primera época anticipaba su interés en develar aspectos de la frontera poco explorados en las artes visuales hasta el momento.

Entre los escritores también ha surgido el interés por explorar la estética del reciclaje informal de la ciudad, pero en el campo de la literatura esta aproximación ha ocurrido de manera más indirecta, ya que los escritores la emplean en mayor medida como parte del escenario o como leitmotiv y rara vez como una parte focal, sin embargo esta estética parece expresarse también de otras maneras, por ejemplo en la producción de textos literarios que se componen de narraciones o descripciones fragmentarias extraídas de la historia Tijuanaense, como lo que hace Yépez con su novela A.B.U.R.T.O., o en la construcción de personajes con personalidades fragmentadas o yuxtapuestas.

⁹ Como la erradicación de comunidades informales por medio de desalojos violentos para dar lugar a desarrollos urbanos de alto valor monetario.

¹⁰ Siguiendo a Badiou, un acontecimiento en el arte es el momento en que aquello que se consideraba ajeno al mundo de la forma, irrumpe en este mundo. Un ejemplo de ello es la invención de la música atonal o el surgimiento de la posibilidad de una pintura no figurativa. En este sentido Badiou dice “An artistic event is always the accession to form, or the formal promotion of a domain that had been considered extenous to art. There really is creation of a formal domain that was un perceived or denied up until then.” (68, 69)

En la imagen pública de Tijuana todavía pesan cuestiones tan arraigadas como sus ya mencionadas leyendas negra y blanca. La contraposición entre ambas posturas se refleja en su literatura, sin embargo, a pesar de que ha habido esfuerzos por desvincular a la ciudad de temáticas de ilegalidad y asociarla con narrativas de progreso, trabajo y modernidad, la estereotipación de Tijuana permanece como un estigma que no ha sido posible borrar. Sayak Valencia aboga por comprender a la ciudad con todas sus aristas y contradicciones, teniendo presente siempre a las violencias que subyacen en su frontera, como lo señala a continuación:

Toda aproximación sobre Tijuana debe dialogar con—y al mismo tiempo desafiar—los tres clichés más comunes sobre la ciudad: *Tijuana, laboratorio de la posmodernidad*, *Tijuana, ciudad de paso*, y *Tijuana, ciudad de vicio*, sin que por ello tengan que ser obviados, pues hay que reconocer que dichos elementos perviven en la ciudad y forman parte importante de ella. Sin embargo, por sí mismos no explican la realidad que conforma una frontera tan contradictoria, puesto que no tienen en cuenta uno de los epicentros fundamentales de la ciudad: su economía de la violencia.¹¹(Valencia 126, 127)

Este estudio pretende abordar la relación de la ciudad con su arte y su literatura, teniendo como marco las problemáticas sociales de Tijuana que han hecho emerger corrientes estéticas donde se abandonan los proyectos maniqueos en torno a la moralidad de la ciudad y se le presenta como una entidad compleja cuyos códigos trascienden la dualidad de las fronteras nacionales.

Como ya se ha dicho reiteradamente, el desarrollo urbano de Tijuana tiene la carga del recurso desechado útil que se manifiesta ampliamente tanto en el espacio público, como en el espacio privado. Y aunque en otros contextos, el aprovechamiento del desecho y la basura puede representar un estigma, en un lugar donde predomina la precariedad y la migración, cada recurso, por mínimo o extraordinario que sea, representa una posibilidad y potencialmente puede aprovecharse. Es posible que se trate de la puesta en marcha de un motor de supervivencia ante un entorno dominado por la carencia, sin embargo, como lo propone la investigadora Norma Iglesias, este fenómeno es la base desde donde surge una mentalidad transformadora e innovadora que se permite a sí misma aprovechar cada uno de los elementos disponibles en un entorno dado.

La mentalidad transformadora a la que se refiere Iglesias no se limita a la aceptación pasiva de las circunstancias, sino que de manera activa busca identificar cuáles son los recursos transformables, en lugar de esperar a que haya circunstancias más favorables. Es una mentalidad que parte del presente y de la resolución de necesidades haciendo uso de los elementos disponibles en el contexto de lo inmediato. Debido a que esta mentalidad trabaja con lo que hay disponible, debe desarrollar una gran capacidad de adaptabilidad y creatividad.

Está claro que la mentalidad transformadora no es exclusiva del arte y el desarrollo urbano de Tijuana, sino que hay innumerables casos en que se activa en distintos contextos y circunstancias. En relación con la reutilización de materiales descartados, hay ejemplos concretos de lo aquí mencionado en el arte *povera* italiano y en la producción de objetos decorativos o artísticos a partir del reciclaje informal en lugares como Brasil, Argentina o en Kenia, donde se ha llevado a cabo esfuerzos organizados con objetivos específicos que van desde

¹¹ En *Capitalismo Gore*, Valencia elabora una discusión sobre la violencia en el contexto fronterizo, el narcotráfico y lo que ella llama “necropolítica” dentro del capitalismo tardío.

la innovación en el arte y la autogestión, hasta la revaloración conceptual y comercial del desecho con el objetivo de producir un impacto positivo en comunidades desfavorecidas.¹²

En esta investigación se considera el pensamiento de varios autores, en primer lugar, se establece un diálogo con autores que se enfocan en los estudios fronterizos, entre los que se encuentran Néstor García Canclini, Humberto Félix Berumen y Manuel Valenzuela.

Primeramente, tenemos a García Canclini, quien no solo plantea la categoría de la hibridez, sino que, parte de su análisis consiste en el estudio de la reterritorialización, la desterritorialización y la producción cultural en el contexto de la frontera entre México y los Estados Unidos. Después considero las aportaciones de Félix Berumen, quien estudia la producción literaria fronteriza y la variedad de imaginarios de Tijuana que coexisten en sus diversas representaciones y que coadyuvan a que se articulen distintos modos de pensar la ciudad y de entenderla. Parte del proyecto de Valenzuela consiste en elaborar un andamiaje crítico alrededor de los fenómenos del entorno fronterizo y transfronterizo. Su aporte proviene de los estudios culturales y su eje transita por el estudio de diversos fenómenos que se encuentran en los márgenes de la producción cultural, en lo que se conoce como la cultura popular fronteriza que, en el caso de Valenzuela, van desde estudios históricos hasta el análisis de fenómenos concretos.

Otra parte importante es el pensamiento que se refiere a los estudios sobre el reciclaje y la basura; dos autores que aportan análisis importantes al campo son Maite Zubiarre y Martín Medina. Zubiarre estudia los usos culturales de la basura y los desechos, provocando una reflexión en torno a todo aquello que el ser humano descarta, deteniéndose en entender a la basura como algo que contiene elementos que presentan la posibilidad de ser leídos desde perspectivas como el género, la historia, el arte, las emociones, la antropología, etc. En tanto que Medina estudia el reciclaje transfronterizo desde la perspectiva social, reconociendo su valor económico, pero además se ocupa de pensar en el desecho y las problemáticas ambientales y sociales alrededor de todo aquello que permanece como remanente en las ciudades, gracias a la extracción de recursos, la producción tecnológica y el consumo.

Mi perspectiva apunta hacia pensar cómo se genera la estética del reciclaje y por qué es importante para el arte y la literatura de la frontera, me interesa entender que es lo que se comunica al emplearla, ya que no es un fenómeno aislado dentro del campo de las artes, sino que está conectado con los problemas de la frontera, haciendo denuncia de ellos.

En el desarrollo de este trabajo de investigación estudio la producción artística y literaria de la ciudad, que se ocupa de este fenómeno. En el campo del arte he seleccionado la obra de artistas que se enfocan en explorar temas como la precariedad, el desarrollo urbano autogestionado, el rescate histórico y las estéticas que surgen de esos fenómenos, como Marcos Ramírez ERRE e Ingrid Hernández. Por otro lado, también estudio la obra de Jaime Ruiz Otis, quién se aproxima al tema del trabajo, la industria maquiladora y la ecología, creando arte a partir de desechos de la industria Tijuanaense. Y finalmente, en el campo de la literatura me enfoco en explorar la idea de la identidad transfronteriza en la literatura tijuanense, específicamente analizo la novela *Tijuana in* de Hernán de la Roca, la novela A.B.U.R.T.O de Heriberto Yépez y poemas de Omar Pimienta. En la producción de estos autores aparece el tema

¹² El arte povera es una corriente que surgió en Italia en los 1970's. En Argentina a principios de los 2000, tras la crisis económica surgieron diversas editoriales cartoneras que se extendieron a lo largo de América Latina y los Estados Unidos. En Brasil existe la asociación ASMARE, una iniciativa de autoempleo, rescate de desechos y reciclaje. Otro caso donde se emplean estrategias de reciclaje con fines creativos se dio en Nairobi, Kenya a través de la *Flip Flop Recycling Company* y la Compañía *Ocean Sole*.

de la transfronteridad y su impacto en la construcción del sujeto fronterizo, caracterizado por su capacidad de transformación y adaptación a las circunstancias siempre cambiantes de la frontera. Lo anterior se refleja en la generación de personajes transfronterizos con identidades inestables y en ocasiones yuxtapuestas.

La temática con que se organiza este proyecto tuvo su génesis en una reflexión en torno a tres ideas fundamentales en las organizaciones humanas: la casa, el trabajo y la identidad. Todas ellas consideradas en textos como la Declaración Universal de los Derechos Humanos y la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, documentos donde se enuncian los acuerdos e ideales comunes para el desarrollo social, ya sea a nivel global o a nivel nacional. Así fue como se concretó la idea de pensar la estructura de este proyecto de investigación organizándolo en tres capítulos: el primero de ellos está centrado en las condiciones y particularidades de la problemática de la vivienda en comunidades informales. El segundo tiene como trasfondo el trabajo en la industria maquiladora y el trabajo informal del pepenador de basura. Finalmente, el tercer capítulo problematiza la idea de la identidad nacional en el contexto de las fronteras. La estructura específica para llevar a cabo este proyecto se organizó de la manera en que se verá a continuación.

El primer capítulo lleva como título “Fenomenología del paisaje y del espacio doméstico en el arte fronterizo”, en este capítulo me adentro en el estudio del trabajo de dos artistas; Marcos Ramírez ERRE e Ingrid Hernández. Este primer capítulo se centra en la construcción y exploración del espacio doméstico en condiciones de precariedad y su conexión con la migración y la reterritorialización en la frontera. Tomo como punto de partida una reflexión en torno al contexto de las comunidades informales fronterizas, también conocidas como asentamientos urbanos irregulares, su historia borrada y sus vínculos con las luchas sociales por la tenencia de la tierra, la frontera y la basura. Analizo el trabajo temprano antes mencionado en la obra de ERRE: *Century 21*, una pieza de arte instalación que fue presentada en el festival InSite 94 en donde ERRE elaboró en la explanada de un museo una casa similar a las de las comunidades informales de Tijuana. En este primer capítulo también estudio la obra fotográfica de Ingrid Hernández. Considerando las ideas del bricolaje de Levi-Strauss y la poética del espacio de Gastón Bachelard, me adentro en el análisis de la fotografías de Hernández, quien mediante el empleo de la etnografía y otras metodologías que provienen de las ciencias sociales, documenta los espacios exteriores e interiores de hogares situados en comunidades informales de Tijuana. Hernández opera desde la inmersión en la comunidad para establecer una relación de confianza con sus habitantes que le permite acercarse a su vida diaria. Este es el punto de partida desde donde la artista adquiere la libertad de moverse entre el espacio público y el privado hasta llegar a conocer los hábitos y costumbres de los habitantes de la comunidad, su problemática y las relaciones que hay entre espacio, comunidad, artefactos, materiales, grupos e individuos.

El segundo capítulo se titula “Vestigios industriales transfronterizos, políticas de la basura, el trabajo y el arte” y en él estudio la materialidad de los desechos post-industriales en la obra de Jaime Ruiz Otis. Otis rescata residuos y objetos post-industriales de los basureros de la industria maquiladora para crear una serie de piezas de arte con temáticas precolombinas, indígenas, místicas, además de temas ecológicos y aquellos que se refieren a la historia del trabajo y la explotación laboral. En este capítulo estudio el impacto de la globalización en la frontera mexicana centrándome en la industria maquiladora, cuyo desarrollo es consecuencia directa del *Programa Nacional de las Fronteras*. Mi análisis investiga cómo la globalización ha logrado generar planos paralelos de modernidad en las comunidades fronterizas. Además, planteo que el trabajo de Otis se ocupa de entender el desperdicio y el trabajo industrial como

temas complejos en la historia de la humanidad, puesto que este artista no solo se involucra en la problemática de la industria maquiladora, sino que trae a la esfera del arte contemporáneo una serie de prácticas antiguas que han prevalecido en la humanidad, como la labor de rescate que llevan a cabo los pepenadores y los *chiffonniers*.

El tercer capítulo lleva por nombre “Imaginarios del espacio heterotópico en la frontera”, en este apartado me ocupo de estudiar la idea de una frontera en mutación constante y la concepción de identidades fronterizas trasmutables, yuxtapuestas e inestables que se superponen en diversos personajes de textos concebidos en la frontera Tijuanaense desde inicios del siglo XX hasta los umbrales del siglo XXI. Aquí planteo la idea de una permeabilidad fronteriza que supone la existencia de relaciones de intercambio e influencias culturales de un país en el otro y viceversa, produciendo capas de complejidad e inestabilidad en algunos ámbitos de la cultura nacional. Aquí argumento que, dada su proximidad geográfica, la interacción entre Tijuana y San Diego deviene en la creación de espacios transnacionales permeables donde se desborda el límite fronterizo. Este fenómeno ejerce una influencia en la construcción del sujeto fronterizo y su identidad. En este capítulo argumento que la representación de identidades mutables en textos literarios de la frontera entre México y los Estados Unidos responde a un entorno transnacional fronterizo que constantemente exige adaptación al sujeto que atraviesa fronteras, al enfrentarse al cambio de marcos legales, culturales y económicos que implica la transfronteridad.

En suma, este trabajo profundiza en la complejidad de la problemática espacial de las fronteras nacionales, su inestabilidad debido a la convergencia cultural que ocurre en estos espacios y los fenómenos que emergen de ellos. Desde esta perspectiva, propongo que las fronteras no solo delimitan límites políticos y geográficos, sino que funcionan como zonas de intensa convergencia cultural donde se entrecruzan múltiples prácticas sociales y se generan dinámicas de interacción que, de manera paradójica, enriquecen culturalmente a la vez que generan conflictos. La inestabilidad de las fronteras se manifiesta no solo en términos de los límites físicos que pueden cambiar con el tiempo, sino también en las tensiones y negociaciones constantes entre comunidades, culturas, sistemas de valores e identidades que coexisten en ellas.

Capítulo 1: Fenomenología del paisaje y del espacio doméstico en el arte fronterizo.

La casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En esa integración, el principio unificador es el ensueño. El pasado, el presente y el porvenir dan a la casa dinamismos diferentes, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente. La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano.
-Gastón Bachelard)

Contar con una casa propia es un anhelo de cada familia mexicana. La vivienda es la base del patrimonio familiar y el centro de la convivencia social.
-Felipe Calderón, Plan Nacional de Vivienda 2007-2012.

Introducción

El paisaje urbano de Tijuana tiene un trazado caótico, saturado de relieves donde se agrupan desordenadamente casas de todas formas, estilos y colores. Desde las zonas bajas puede resultar complicado adivinar avenidas o patrones cuando, a la distancia, se revelan amontonamientos de viviendas de estilos dispares que escalonan la topografía de la ciudad. Con frecuencia las fachadas de los hogares incluyen materiales de reúso, o reciclados, revelando la práctica del *scavenging* que se manifiesta en el rescate de materiales de segunda mano. Esta práctica se acompaña de un conjunto de técnicas variadas que al unirse constituyen el procedimiento conocido como bricolaje (Lévi-Strauss 60, 61). El rescate de materiales, en conjunto con el empleo de técnicas de bricolaje en las construcciones de la ciudad generan una estética muy particular que permea en todo el paisaje urbano de Tijuana. Este fenómeno no solo se presenta en la exterioridad del espacio público, a través de las fachadas y los espacios externos de las casas, sino que se puede encontrar incluso al interior de los espacios privados de las viviendas de autoconstrucción que hay en la ciudad.

Es aquí donde surge la inquietud de explorar la figura de la casa dentro del complejo espacio sociopolítico fronterizo, donde los fenómenos de reterritorialización y precariedad son algunas de las constantes que propician la implementación de soluciones habitacionales poco convencionales. Para llevar a cabo este análisis he centrado la atención en una serie de proyectos de artes visuales que desde la última década del siglo XX empezaron a desarrollarse en la ciudad fronteriza de Tijuana, Baja California. En dichos proyectos, los artistas estudian la figura de la casa en un marco de inestabilidad muy particular, que es el de los asentamientos urbanos irregulares de la frontera.¹³ Concretamente me enfoco en proyectos tempranos de los artistas visuales Ingrid Hernández y Marcos Ramírez, quien es conocido en el mundo de las artes como “ERRE”. Estos dos artistas elaboran reflexiones en torno al espacio doméstico mediante proyectos de arte.

La aproximación de ERRE es a través de una pieza de arte-instalación realizada en el año de 1994 llamada *Century 21* con la que el artista recrea una casa hecha con materiales fragmentarios y de desecho. El modelo se instaló en la explanada del Centro Cultural Tijuana

¹³ En la región se les llama así a las comunidades que se generan mediante la ocupación no autorizada de un territorio, también se les conoce como “comunidades informales”.

con una calculada atención a los detalles en una operación de mimesis que reproducía las fortuitas técnicas de construcción y la improvisada ingeniería de las casas autoconstruidas en los asentamientos irregulares de Tijuana.

Cabe señalar que, desde el título de la pieza, el artista buscaba jugar con la ironía en distintos niveles, no olvidemos que Century 21 es también el nombre comercial de una agencia transnacional de bienes raíces fundada en California a inicios de la década de los años setenta. Al mismo tiempo, el título hace referencia al porvenir, el siglo XXI, los procesos violentos de despojo y las muertes que habrán de ocurrir en aras de la modernidad y el progreso. El título permite una variedad de interpretaciones: por ejemplo, juega con la metaforización del momento histórico desde el que surge la pieza: el siglo XXI visto desde finales del siglo XX, representado por una frágil casa hecha con fragmentos y basura, colocada sobre un suelo de tierra que a su vez se encuentra en el centro del espacio arquitectónico abierto de un moderno museo, que se destaca por sus edificaciones monumentales que proyectan solidez y masividad.¹⁴

El trabajo de Hernández, en cambio, se centra en la técnica fotográfica mediante la cual documenta una selección de espacios habitacionales en comunidades irregulares de Tijuana. Su proceso creativo incorpora una metodología que incluye estrategias provenientes de la sociología, la antropología, el paisajismo y el trabajo comunitario. Los objetos de Hernández que interesan al presente análisis se encuentran en las series fotográficas que la artista desarrolló en comunidades específicas de la ciudad: *Tijuana comprimida* (2004), *Outdoor* (2004), *Irregular* (2005-2006) e *Indoor* (2009), en ellas Hernández elabora un registro de los espacios exteriores e interiores de distintas casas de autoconstrucción que se encuentran en comunidades informales de la ciudad. Esta dualidad entre el espacio interior y el exterior sirve de punto de partida para la selección y el análisis de las fotografías que aquí aparecen.

La temática elegida por Ingrid Hernández y la morfología de su trabajo parecen tener el objetivo de establecer puntos de reflexión y contemplación que aluden al tropo espacial del hogar, además de que la artista busca plantear preguntas en torno al lenguaje del paisaje urbano por medio del registro de un discurso que desde su perspectiva subyace en las estrategias de autoconstrucción y se vincula con el sujeto que construye, habita y diseña dichos espacios.

Las casas que ERRE y Hernández exploran en su obra visual no son casas convencionales o modelos habitacionales aspiracionales, en cambio, se trata de viviendas que reflejan un estado de emergencia y de volatilidad en un contexto de incertidumbre y precariedad. Hago un paréntesis para aclarar que esta idea de precariedad, sigue la línea que propone Simon Doring, quien la considera como la inseguridad de quienes carecen de ingresos estables, recursos, documentos, así como aquellos que no tienen acceso a instituciones o a lazos comunitarios que potencialmente pudieran brindar legitimidad, reconocimiento y solidaridad.¹⁵ Estas condiciones de precariedad se manifiestan en construcciones realizadas con prisa, que parecen tener la función de ser habitadas provisionalmente dentro de una temporalidad que, si bien pudiera pretender ser transitoria, tiende a mantenerse en una continuidad indefinida, y se evidencia no solamente mediante las rudimentarias técnicas de construcción con que se erigen

¹⁴ La pieza se instaló al centro de la Zona Río Tijuana (una urbanización colindante con la puerta fronteriza de San Ysidro), una parte de la ciudad que actualmente está conformada por bulevares, desarrollos comerciales, edificios gubernamentales y edificaciones habitacionales verticales.

¹⁵ Doring, Simon. "Choosing Precarity." *South Asia: Journal of South Asian Studies*, vol. 38, Jan. 2015, p 20.

dichas viviendas, sino a su vez puede percibirse en su materialidad misma, constituida casi exclusivamente materiales secundarios¹⁶ y desechos.

Este trabajo inicia con el análisis de *Century 21* debido a que, desde mi perspectiva, esta pieza inaugura una tradición en las artes de la frontera entre México y los Estados Unidos. Se trata de una pieza de arte-instalación que representa un parteaguas en el arte fronterizo, ya que rompió con los formatos anteriormente empleados por los artistas de esa región, además de que tiene una característica de originalidad temática y metodológica, donde el artista vuelve la mirada a las técnicas de construcción que pueden surgir en un contexto de emergencia, cuando el margen para la planeación y la estrategia es mínimo. En el momento de exhibición de la pieza la temática de las casas de autoconstrucción no se reflejaba en la producción artística local, hasta que ERRE logró que *Century 21* sirviera para traer al centro de la discusión que en el espacio doméstico es posible leer una serie de cuestiones legales, históricas, formales, emotivas y de identidad que se encuentran en relación con el espacio de la frontera. De esta manera ERRE logró complicar un panorama urbano que, a pesar de encontrarse a simple vista por toda la ciudad, tiende a caer en el rechazo social, el menosprecio y la invisibilización.

En segundo lugar, contemplo la obra de Ingrid Hernández, quien hace un amplio registro fotográfico del espacio doméstico en comunidades informales de la ciudad. Hernández estudia estas comunidades mediante un acercamiento metodológico que tiende a la etnografía, desde donde aborda el espacio íntimo del hogar. Este tipo de abordaje tiene el objetivo de capturar los elementos, las zonas y espacios que revelan la existencia, la personalidad y profundizan en la problemática de aquellos que los habitan. Hernández además trabaja también con distintos tipos de ausencia, por ejemplo, la ausencia de uniformidad del espacio urbano o la ausencia corporal de aquellos sujetos que habitan los espacios que registra, aquí quizá es necesario aclarar que Hernández no incluye a la figura humana en sus fotografías, sin embargo, la presencia del sujeto constructor-habitante, sus costumbres, su identidad se manifiestan mediadas de distintas maneras, ya sea en la apariencia y materiales de las fachadas exteriores de las casas, las técnicas de construcción, la elección y colocación de los elementos visuales, los colores, los objetos que habitan el espacio, la forma en que se colocan, el estado en que se encuentran, sus jerarquías, etc.

A pesar de que tanto Erre como Hernández trabajan temáticas que tienen ciertas similitudes, hay diferencias en las operaciones que ambos realizan, ya que Erre recrea el espacio habitable al más mínimo detalle, haciendo un ejercicio en el que invoca a la memoria de la ciudad, sus traumas históricos y al enfrentamiento entre los órdenes económicos que confluyen en la frontera. En cambio, la forma en que opera Hernández, sugiere un acercamiento directo al fenómeno de los asentamientos urbanos irregulares mediante dos cuestiones importantes para su proceso como artista: en primer lugar, Hernández realiza una recolección de imágenes fotográficas de casas que fueron hechas con técnicas de autoconstrucción y, en segundo lugar, hace una intervención en el fenómeno mediante el empleo de una metodología que incluye el recorrido, la observación, la selección y la composición. Su proceso tiene el objetivo de explorar la forma en que se traduce la memoria migrante en la creación del espacio habitable.

¹⁶ En la terminología que se emplea para referirse a los procesos del reciclaje, se denomina como “materiales primarios” aquellos que provienen de la naturaleza, en tanto que los “materiales secundarios” son todos aquellos que se derivan de los procesos de industrialización de los materiales primarios y quedan como residuos. Sin embargo, también los residuos post-consumo se consideran materiales secundarios y potencialmente pueden recaer en la cadena de uso o de reciclaje.

Para analizar el trabajo de estos artistas algunas de las preguntas que planteo son: ¿De qué manera se acercan al tropo espacial del hogar? ¿Cómo se aproximan a los elementos que conforman una casa? ¿De qué manera plantean la reflexión en torno a los espacios de intimidad del hogar? ¿Cómo es que estos artistas elaboran un sistema de representación de las costumbres, la memoria y la cotidianidad de los habitantes de cada casa? Mi objetivo primordial en este capítulo es hacer un análisis centrado en la figura de la casa dentro del contexto de las artes visuales fronterizas, con la finalidad de determinar cómo se relaciona esta figura con el establecimiento, la organización y el desarrollo de la ciudad. El argumento que planteo es que la inestabilidad del espacio fronterizo demanda la resolución creativa de las necesidades inmediatas de resguardo del sujeto por medio del empleo de una serie de estrategias no tradicionales (tanto económicas, como de construcción) que generalmente se encuentran fuera de los parámetros sociales de lo establecido, lo sólido, lo permanente y se rigen por lo contingente, lo circunstancial, lo provisional, lo efímero, la incertidumbre y en general, todo aquello que se encuentra fuera de los lineamientos y regulaciones del estado moderno.

En las piezas de estos artistas hay propuestas alternativas de lectura de la materialidad y esto tiene una relación con la temática integrada en sus obras. Es decir, hay vínculos entre la materialidad de las piezas y la problemática que abordan los artistas en sus objetos. En el trabajo de Hernández y de ERRE hay elementos y guiños que aluden a cuestiones tan complejas como la serie de vínculos económicos, sociales y estéticos que generan las relaciones de intercambio binacionales. Un ejemplo de ello es la atención de estos artistas al fenómeno del empleo de materiales transfronterizos provenientes de demoliciones californianas que acaban formando parte de nuevos hogares en las colinas tijuanaenses, y cómo esta práctica apunta a una economía binacional desigual, donde una entidad que tiene acceso a mayores recursos (y produce mayor desperdicio) genera desechos que son útiles para una entidad donde los recursos son escasos. Dentro de las manifestaciones de este fenómeno en las piezas de arte de ERRE y Hernández, también aparecen detalles que apuntan a cuestiones simbólicas donde se hace referencia a la identidad, a la memoria, los valores culturales, al cuidado y las emociones, estas últimas se encuentran en convivencia simultánea con la manera en que se ordenan los espacios, sus jerarquías y formatos de organización.

En diálogo con lo anterior, el espacio doméstico tiene el potencial de convertirse en una fuente de resguardo y de refugio, aunque también es un universo íntimo que supone un lenguaje cuyos lazos simbólicos se extienden más allá del contexto concreto de la casa. En el espacio doméstico no solo es posible encontrar signos que permiten leer e interpretar las cuestiones más privadas de quienes lo habitan, sino que potencialmente en este espacio se reflejan problemáticas de la vida en sociedad mediante la manifestación de fenómenos que se relacionan con cuestiones de mayor amplitud como la economía, el consumo, el desarrollo tecnológico, la educación, las creencias.

Las señales que apuntan a la relación entre la especificidad de la casa y sus enlaces con una problemática de niveles más generales no aparecen exclusivamente en sus rasgos, ni en sus gestos arquitectónicos, tampoco en la disposición de su mobiliario, sino que pueden leerse en su materialidad misma, que con frecuencia tiene algún vínculo con las condiciones del lugar donde la vivienda se encuentra situada. Desde esta perspectiva, es posible considerar que una vivienda puede ser el espacio donde se reflejan las costumbres y tradiciones de una sociedad o de un grupo humano.¹⁷ Sin embargo, también tiene una relación con las condiciones del espacio

¹⁷ En “La historia del hombre contada por sus casas”, un relato publicado por José Martí en *La edad de oro*, una revista dirigida para un público joven, en su número de agosto de 1889, Martí hace una reflexión

habitabile, el cual no se reduce a sus características físicas (por ejemplo las condiciones del suelo, topografía o clima), sino que se extiende a la situación política y social de un momento histórico particular, además de los recursos (naturales y económicos) disponibles y las particularidades de sus habitantes. Así pues, el espacio habitable conlleva una infinidad de variables con las que los seres humanos nos vemos en la necesidad de negociar e interactuar constantemente al vivir en un lugar determinado.

Los asentamientos irregulares y el Movimiento Urbano Popular.

Antes de seguir adelante en el análisis de la figura de la casa y el espacio doméstico en el arte tijuanaense, así como su relación con la imagen urbana de la ciudad, es conveniente contextualizar el panorama social e histórico de donde surgen los objetos de ERRE e Ingrid Hernández. Primeramente, es necesario hacer un paréntesis para considerar uno de los factores que han determinado el acelerado crecimiento demográfico y la expansión de la mancha urbana de Tijuana: la migración. Desde los años 30 hubo un intenso crecimiento de la población en Tijuana, el cual se deriva del fenómeno migratorio. En 50 años la población se incrementó de 11,271 habitantes que había en 1930 hasta llegar a 461,257 en 1980 (Margulis, Tuirán 412), y el aumento de la población no se dio de manera natural, es decir, la cantidad de nacimientos y defunciones no fueron el principal factor a que se debió este crecimiento. En cambio, de manera paralela al crecimiento natural, se dio un acelerado aumento de la migración proveniente principalmente del resto del país. La población de la ciudad eventualmente llegaría a los 1,148,681 habitantes registrados en el censo de población del año 2000, (Alegría *Legalizing the City* 27), en el año 2015, alcanzó los 1,641,570 habitantes (INEGI, censo de población) y en el año 2020 cuenta con una población de 1,789,531 de acuerdo con el COPLADE.¹⁸ La aceleración de este crecimiento es una variable que históricamente ha entrado en conflicto con la limitada infraestructura urbana de la ciudad, además la posición geográfica de la ciudad, dada su lejanía de los mayores centros urbanos y las entidades productoras de materia prima del resto del país.¹⁹ Hasta épocas recientes ha significado una dificultad para el acceso a materias primas. Tijuana se encuentra en un estado que cuenta únicamente con cinco municipios;²⁰ la ciudad está ubicada en una región semidesértica con escaso acceso a materiales de construcción locales, de manera que gran parte de esta problemática tradicionalmente ha encontrado solución mediante el uso de materiales de segunda, que son reciclados para emplearse como materiales de construcción.²¹

en torno a los distintos formatos que tiene la casa en diferentes tiempos históricos, culturas y climas, haciendo énfasis en la evolución de los materiales, la interacción de las culturas y sus efectos en las tradiciones arquitectónicas modernas.

¹⁸ Consejo de Planeación para el Desarrollo del Estado.

¹⁹“The peninsula-Baja California-has historically been very isolated from Mexico. It has always been much closer to the culture of the United States than the traditions and the culture of central Mexico, of Mexico City.” Manuel Rosen, en *Opincar*, 2002.

²⁰ Baja California cuenta con cinco Municipios: Mexicali, Tecate, Tijuana, Playas de Rosarito y Ensenada. En comparación con estados de mayor densidad poblacional, como Jalisco, que tiene 125 municipios y tiene una extensión territorial ligeramente mayor a la de Baja California, o Puebla, que tiene 217 municipios y menos de la mitad de la extensión territorial de Baja California.

²¹ Dice Norma Iglesias: “En la frontera el lado mexicano es el otro. Es el que tiene que adaptarse al poderoso. En un lado tenemos una sociedad de consumo, una sociedad del desperdicio, y por otro lado tenemos una sociedad con unas necesidades altísimas que puede vivir de lo que el otro considera basura. En el 2000, el 50% de las casas eran autoconstruidas con basura de Estados Unidos. Hay mucho uso de

A lo largo del tiempo, la contraposición de estos factores ha propiciado la generación de una serie de problemáticas de planeación, territoriales y de servicios públicos, entre las cuales se encuentra la frecuente ocupación de terrenos en la ciudad, así como la autoconstrucción de viviendas realizadas con materiales aleatorios, de segunda mano, así como desechados. Ambas prácticas tienen una relación con los altos índices migratorios, con la escasa infraestructura de la ciudad y con lo limitado de los recursos económicos de los pobladores de reciente llegada a la escasez de materiales primarios a nivel local y la accesibilidad a materiales secundarios y de desecho provenientes de las más diversas procedencias, en los cuales predomina el origen transfronterizo.²²

Lo anterior nos conduce a la temática de un capítulo de la historia de Tijuana que, a pesar de los esfuerzos por hacerla permanecer en el olvido, tiende a resurgir y revelarse a lo largo del paisaje y la topografía de esta ciudad fundada en 1889. Se trata de la problemática que comprende las recurrentes luchas sociales por la tenencia de la tierra y por el uso del suelo urbano, las cuales resultaron en diversos enfrentamientos entre gobiernos y organizaciones comunitarias conformadas por pobladores de asentamientos urbanos irregulares de la ciudad.²³

De estos enfrentamientos se derivaron prácticas de descalificación, represión y violencia que se ejercieron contra dichas comunidades, afectando específicamente aquellos individuos o agrupaciones que se negaron a desalojar los territorios ocupados desde la informalidad.²⁴ Fue así que buscando el desalojo definitivo de dichos grupos, se incendiaron, demolieron e inundaron comunidades enteras para dar paso a proyectos de urbanización apegados a una cierta idea de orden y modernidad.

Los asentamientos urbanos irregulares, también conocidos como “comunidades informales” están conformados por grupos de pobladores que se instalan en un terreno desocupado, ya sea federal, ejidal o particular y lo habitan, constituyendo una comunidad a partir de proyectos de autoconstrucción no regulados. Este tipo de asentamientos generalmente no tiene servicios públicos, es común que las casas sean construcciones de cierta fragilidad, edificadas con materiales variados entre los cuales se encuentran los materiales secundarios y de desecho.²⁵

cosas de segunda, el 30% de las casas estaban ubicadas en zonas de riesgo... Una ciudad donde el 70% de los trabajadores son migrantes” (“Nada que declarar. Ingrid Hernández” 00:02:17-00:03:00)

²² Topalov hace un análisis histórico de la urbanización inglesa y francesa en el que incluye un esquema similar.

²³ “A la fecha (Junio 2010) esto ha agudizado la problemática del marco de competencias respecto al gran número de conflictos sobre la tenencia de la tierra, algunos con muchos años de antigüedad, considerando que entre las principales causas están las sobreposiciones de resoluciones presidenciales dotatorias de ejidos; la falta de inscripción oportuna en el Registro Público de la Propiedad y el Comercio (RPPC) de las macrodeclaratorias de terrenos nacionales que han afectado títulos primordiales e inscripciones previas; los procedimientos expropiatorios inconclusos y la comercialización de predios no expropiados; los contratos de mandato o regularización abandonados; irregularidades en los programas de certificación y titulación; invasión de predios y omisiones diversas de autoridades, entre otros.” (IMPLAN, 61)

²⁴ Como lo indica Valenzuela, hay una larga tradición de la ocupación territorial en diversas regiones de Baja California, la cual, desde la fundación de la ciudad, tiene arraigo en Tijuana. En estas prácticas de ocupación del territorio se han inmiscuido diversas organizaciones políticas, que van desde organizaciones que surgieron en el cardenismo y que se transformaron hasta llegar a ser brazos del PRI, como la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP), la Confederación de Trabajadores de México (CTM) hasta organizaciones de izquierda, como la Liga 23 de septiembre.

²⁵ A este tipo de fenómeno se encuentra en diálogo con lo que Schteingart llama “Formas no capitalistas de producción de vivienda”

En el caso de Tijuana, estos asentamientos han proliferado en diversas partes de la ciudad.²⁶ Es común que muchos de los pobladores de estos espacios sean familias recién llegadas a la ciudad que con frecuencia se instalan en zonas de riesgo, tales como lechos de ríos y arroyos intermitentes, así como laderas o terrenos en zonas de deslave.²⁷

Desde el sexenio de Adolfo López Mateos se argumentaba que los asentamientos irregulares cercanos a la frontera tenían un efecto negativo en la imagen nacional en general, además se les interpretaba como espacios que propiciaban la continuación de una imagen urbana desfavorable, así que en el año de 1961 se impulsó el Programa Nacional Fronterizo.²⁸ Este programa buscaba el desarrollo y la modernización de las comunidades de la frontera mediante la implementación de una serie de estándares entre los que se consideraba el desarrollo urbano, la cultura y la economía. El Programa Nacional Fronterizo incluía el Proyecto Nueva Tijuana, el cual contemplaba la urbanización del Río Tijuana y los terrenos aledaños a la garita fronteriza de San Ysidro. (Posteriormente, en 1965, se implementaría el Programa de Industrialización Fronteriza, también conocido como PIF, que hizo énfasis en el fomento de la industria maquiladora en las regiones de la frontera entre México y los Estados Unidos).²⁹

Sin embargo, las propias condiciones de crecimiento de la ciudad y el incremento exponencial de la población limitaban el control de los asentamientos informales. Por ello gradualmente desde la década de 1960 en la región fronteriza de Baja California fueron tomando relevancia una serie de discusiones en torno a temáticas de índole estética, moral, política, económica y geográfica que tenían el objetivo de servir como argumentos de descalificación centrados en los asentamientos urbanos irregulares, dirigiendo a la opinión pública hacia el rechazo y la erradicación de este tipo de comunidades. Las discusiones que aquí se mencionan se

²⁶ En relación con la migración y el desarrollo urbano de Tijuana, Valenzuela dice: “Tijuana fue un proyecto acelerado por la secuela de la crisis de 1929, la guerra, la implantación del perímetro libre en 1935, la repatriación, el crecimiento incontrolado, la posesión de facto de la tierra, la certeza de la propiedad bajo la premisa de que: “nosotros volvimos habitables los terrenos”. Tijuana fue una escalada de pendientes áridas con deslaves en tiempo de lluvias, contra lo cual el ingenio popular utilizó las llantas de automóvil para consolidar las construcciones; así, en las colonias pobres de Tijuana, las llantas incrustadas en los cerros evitan el deslave de la esperanza. La ciudad fue cobrando forma, agarrando estilo; fue el sitio de grandes proyectos y grandes frustraciones. Los problemas urbanos emergieron, evidenciando el abandono, desmintiendo el recuerdo de las esperanzas opacadas por las grandes luminarias que frecuentaron los casinos durante la década de 1930. La principal forma de utilización del suelo urbano está referida a la vivienda, seguida de lotes baldíos, vialidades de usos varios, pequeños lotes baldíos, comercio, equipamiento industrial, sobresaliendo la gran cantidad de áreas no aptas dada la multicitada topografía accidentada de la ciudad.” (Valenzuela 92)

²⁷ En la historia de Tijuana han surgido una gran cantidad de asentamientos urbanos irregulares, que comúnmente se establecen en zonas de riesgo, esto lo contemplan los planes de gobierno: “Existe una importante presencia de vivienda en fraccionamientos irregulares mismos que por su condición irregular se ubican en zonas no aptas o de riesgo y que a su vez por no contar con la autorización correspondiente la introducción de servicios es limitada o parcial. No existe un estudio que identifique estos asentamientos y cuantifique tanto la población como las viviendas localizadas en dichas áreas, es importante que esta problemática sea analizada y se establezcan estrategias para su reubicación, así como para la dotación de vivienda que esto va a generar.” (IMPLAN, 110)

²⁸ En 1962 se fundó el “Programa Regulador para la ciudad de Tijuana” (Padilla)

²⁹ Uno de los objetivos del Programa Nacional Fronterizo propone “Improve the general environment of the border cities, their physical appearance and condition, that they may fulfill efficiently their urban functions both on behalf of their inhabitants and of the national prestige, since they are the entrance gates to the country.” (Programa Nacional Fronterizo)

generaban en los círculos de poder, pero se reproducían y divulgaban en la prensa, pues era precisamente en los medios masivos, especialmente en los diarios, donde se expresaba que los asentamientos urbanos irregulares eran espacios de pobreza, descomposición social y desorden.³⁰

Todo lo anterior sirvió como parte del argumento que habría de justificar las acciones gubernamentales que se llevarían a cabo sucesivamente durante la década de 1970, con el macroproyecto de urbanización del Río Tijuana, contemplado en el Programa Nacional Fronterizo, el cual tenía como figura central la construcción de una canalización de concreto para encauzar el Río Tijuana, esta canalización permitiría el desarrollo de proyectos inmobiliarios en la zona de la planicie inundable. Sin embargo, a lo largo del lecho del río, había zonas que estaban habitadas, ocupadas por asentamientos urbanos irregulares, dentro de los cuales se encontraba “Cartolandia”, una comunidad que estaba localizada justo en el centro del territorio donde se tenía planeado llevar a cabo el desarrollo del nuevo proyecto de urbanización y modernización de la ciudad.³¹

Desde el gobierno se consideró necesario ejercer el control de la zona y los asentamientos que había en ella, los cuales deberían adaptarse a los proyectos de reorganización urbana promovidos por los gobiernos locales, estatales y federales. Lo anterior no deja de tener un enlace con la prevalencia de intereses particulares y gubernamentales que especulaban con el valor inmobiliario de los terrenos y buscaban su adquisición o su control. En este tenor, se expresó Milton Castellanos Everardo, quien fuera gobernador de Baja California entre 1971 y 1977, años en los que se intensificaron los conflictos por la tenencia de la tierra:

Por el control de estos terrenos se suscitaron incidentes, penosos y lamentables, de desalojo y despojo de ciudadanos que por mucho tiempo venían poseyendo diversos predios, dándose casos de que en contra de algunas personas se cometieran verdaderos actos arbitrarios, como ocurrió con la familia Marín, cuyas propiedades fueron incendiadas, lo que provocó justificada indignación... Posteriormente, el gobierno del estado, el municipal y el federal, luchando siempre entre sí por el control de esos terrenos y de las obras para su rehabilitación, impidieron que la canalización (del Río Tijuana) fuera realizada, llegándose al extremo de permitir que en la zona se estableciera un basurero y que en el mismo se instalaran barracas que albergaban a los recogedores de basura... A consecuencia de lo anterior nació la llamada “Cartolandia”, que pronto llegó a convertirse en una verdadera pústula para la ciudad de Tijuana, ofreciendo un espectáculo de lo más desagradable y vergonzoso para el país entero. Chozas de cartón, de pedazos de madera, de botes viejos, abrigando a la gente que vivía en la inmundicia y en una increíble promiscuidad. (Castellanos en Valenzuela 140, 141)

³⁰ Valenzuela documenta y estudia a detalle estas luchas, e ilustra su investigación extrayendo el lenguaje con que se refería la prensa a la problemática de los asentamientos urbanos irregulares en la región, por ejemplo el lenguaje que se utilizaba para referirse a “Cartolandia”: “Los intentos de resistencia al reacomodo fueron considerados desde una perspectiva de nota roja: “una mafia se opone al reacomodo”, “motivo fotográfico de quienes nos visitan, vergüenza de ellos mismos y de una ciudad que crece vertiginosamente”; ya el presidente Adolfo López Mateos le había bautizado como “el basurero más grande del mundo”. (Valenzuela 132)

³¹ “The commercial and industrial activities have traditionally been located in the valley, while the highly dissected uplands have been given over largely to low-quality residential areas (although the lowest-quality housing, “Cartolandia”, was in the floodplain until recently when a flood control channel was completed). A modified grid pattern was overlaid on this highly complex terrain.” (Griffin and Ford 439)

La historia de conflictos, pugnas y rechazo hacia los asentamientos irregulares por parte del gobierno y los grupos establecidos tuvo un punto cumbre en la temporada de lluvias en 1980, que fue el momento en que a sabiendas de que había asentamientos en diversas zonas del cauce del Río Tijuana, se tomó la decisión de desfogar la Presa Rodríguez.³² Esta llegaría a ser una de las acciones más problemáticas de la época y aunque las diversas versiones que hay sobre el hecho se contradicen, prevalece una sospecha de que la acción se orquestó desde el gobierno sin considerar las consecuencias que esto tendría en las comunidades.³³ Históricamente, algunos asentamientos urbanos irregulares de Tijuana han logrado alcanzar la permanencia, la legalización, o la relocalización en otras zonas de la ciudad (con la condición de abandonar los terrenos ocupados), en tanto que otros grupos fueron desalojados de manera violenta, mismos que sufrieron consecuencias muy desafortunadas, como ocurrió con “Cartolandia.”



Vista de "Cartolandia". 1970

Ilustración 4: Vista de la comunidad conocida como “Cartolandia” en 1970, Padilla Corona, Antonio. “Desarrollo urbano.” *Historia de Tijuana semblanza general*, 1985.

<https://www.tijuana.gob.mx/ciudad/CiudadDesarrollo.aspx>

En la actualidad la Zona Río Tijuana es un espacio donde hay una explosión de desarrollos habitacionales verticales de lujo, sin embargo, esta zona tiene un pasado de tensión entre formas de organización urbana, conflictos económicos, luchas sociales, disputas por el control y la propiedad territorial que hoy tienen poca resonancia, aunque históricamente fueron esenciales en el desarrollo de esta parte de la ciudad. Es importante recalcar que en la actualidad en el paisaje urbano de Tijuana conviven distintos formatos habitacionales. Y aunque persiste la

³² El desfogue se hizo a las dos de la mañana, hora en que dormían las familias que vivían en los territorios en riesgo. Hay testimonios de pobladores que indican que el desfogue se hizo de manera sorpresiva, en cambio, los testimonios gubernamentales hablan de que se anunció a los pobladores que abandonarían sus hogares debido al riesgo.

³³ El testimonio de Eva Sánchez Moreno, que fue testigo de lo ocurrido con el desfogue de la presa, contradice la historia oficial: “El 29 de enero de 1980 se hizo el desfogue de la presa, fue un atropello a la humanidad, fue un atropello al pueblo, fueron muertos que no alcanzamos a contar; no alcanzamos a contar a los que pasaban pidiendo auxilio: gritos, puercos, vacas, chivos, marranos, burros, caballos que veíamos pasar en las aguas tan fuertes que llevaba el río; casas, carros, troques, de todo; a nadie le importaba la vida de nosotros: el gobierno lo único que nos decía era que desalojáramos.” (Sánchez Moreno en Valenzuela, 178)

autoconstrucción, desde el sexenio de Vicente Fox se incrementaron en gran medida los desarrollos habitacionales periféricos destinados a la población de bajos recursos, promovidos por inmobiliarias privadas, como los son el grupo URBI, Casas GEO, RUBA, ARA, HOMEX, KECASAS, y otros.



Ilustración 5: Proyecto fotográfico sobre vivienda de interés social en la frontera. *Valle San Pedro*, Mónica Arreola

En línea con las políticas nacionales de desarrollo de vivienda, estas empresas privadas construyeron conglomerados habitacionales horizontales de dimensiones mínimas en regiones muy alejadas de los centros de trabajo y los centros educativos, creando casas y desarrollos de vivienda sin servicios públicos y con graves problemas de inseguridad (cabe señalar que este fenómeno ocurrió a nivel nacional, no sólo en Tijuana).

Esta tendencia continuó en el sexenio de Felipe Calderón, pues tanto Calderón como Fox dieron prioridad a la colocación de créditos para la compra de vivienda y la generación de nuevos desarrollos habitacionales. En los sexenios panistas se permitió la construcción de viviendas minúsculas ubicadas en zonas de riesgo, sin servicios, sin empleos y alejadas de los centros urbanos, hasta llegar al punto de que un gran número de ellas cayeron en el abandono. En el sexenio de Enrique Peña Nieto la tendencia cambió, ya que su política habitacional restringió el crecimiento hacia la periferia y promovió la redensificación urbana mediante el crecimiento vertical de las ciudades (la proliferación de nuevos edificios departamentales elevados en altura, y en precio, en el actual paisaje urbano y el mercado inmobiliario de Tijuana son muestra de este viraje en las políticas habitacionales del país). Sin embargo, un punto muy importante de esta última política habitacional es que la clase trabajadora no puede acceder a los créditos de los desarrollos verticales porque se trata de vivienda costosa que se encuentra fuera de su poder adquisitivo.³⁴

³⁴ La corriente de desarrollos verticales en la ciudad busca satisfacer la demanda habitacional de mayores ingresos, incluyendo al mercado que entra en el esquema de la migración circular conformado por

Muchas de las empresas que se dedicaban a la creación de lo que se conoce como “vivienda de interés social” hoy han desaparecido o caído en la quiebra, dejando en el abandono los desarrollos populares que iniciaron.³⁵ Este fenómeno ha incrementado la generación de nuevos asentamientos urbanos irregulares y ha complicado la problemática de la vivienda en la población de bajos recursos.³⁶

Después de este esbozo, volviendo a la cuestión de la vivienda irregular, cabe recalcar que la accidentada historia de los asentamientos irregulares en Tijuana es un tema que se ha estudiado desde distintas disciplinas académicas, pero es a partir de los años noventa que se convirtió en punto de interés para los artistas regionales, quienes, con una perspectiva crítica y atenta, exploran el paisaje y su trasfondo. ERRE es la primera figura que habría de intervenir en ese panorama, haciendo que resurgieran preguntas en torno a los costos y las deudas que los modelos de desarrollo urbano contemporáneos tienen con el pasado. La intervención de los artistas en esta problemática es de suma importancia porque a través de sus piezas develan capas de significación que les permiten adentrarse más profundamente en el fenómeno de los asentamientos urbanos irregulares, generando procesos creativos y suscitando una serie de preguntas que contribuyen a la lectura y el análisis de un paisaje cotidiano cargado de historia, signos y discursos.

Century 21, la semi-clandestinidad y el museo.

A pesar de que en la pieza *Century 21* a primera vista, ERRE se ocupa de un fenómeno regional, a la vez hace una profunda reflexión que trasciende el contexto local, pues plantea preguntas en torno a la conceptualización y la figura del hogar en condiciones de precariedad. El artista además elabora una crítica a las políticas que giran alrededor de los proyectos de organización urbana modernos y las consecuencias que pueden tener en aquellas comunidades que se encuentran en desventaja, al tiempo que cuestiona los efectos del sistema económico en la forma de vida de los seres humanos. La pieza también propone una exploración en torno a la memoria, el olvido y el borramiento de las problemáticas del pasado cuando un sistema de organización urbano busca promover espacios de desarrollo que se ajusten necesariamente a una concepción de modernidad específica, en la cual se olvidan e ignoran las problemáticas que subyacen en los imaginarios urbanos de un espacio tan complejo como el fronterizo.³⁷

comunidades que trabajan en Estados Unidos pero que buscan alternativas ante los altos costos de la vivienda de California.

³⁵ En Tijuana hay 30,000 casas de interés social abandonadas. En Baja California hay cinco millones de casas abandonadas, es el estado del país que cuenta con el mayor número de viviendas deshabitadas: Favela Octavio, “Hay 30,000 casas de interés social abandonadas en Tijuana.” *Uniradio Informa*, 2020.

³⁶ Ver los trabajos de Zárate López, Almejo Ornelas, et al, también el capítulo de Rodríguez y Méndez y el ensayo de Jardón y Ordoñez. Un breve panorama de la problemática concreta de las desarrolladoras inmobiliarias y su relación con el abandono de viviendas se puede encontrar en los textos periodísticos de Fernando Gutiérrez, en *El Economista* y del Staff de la revista *Forbes*.

³⁷ Como ya se mencionó, la pieza data del año 1994, este mismo año entra en vigor el Tratado de Libre Comercio, en el régimen de Carlos Salinas de Gortari. Durante esta época uno de los discursos predominantes fue el de la modernización del país, aunque esta modernización se redujo a la implementación de mecanismos económicos de índole neoliberal mediante los cuales hubo una regulación estatal sistemática cuyo objetivo era abrir los mercados e introducir formas de control que se adaptaran a su discurso en ámbitos como el desarrollo urbano, el sector de la comunicación, el trabajo, la industria, la salud, etc.

Mediante la instalación de una pieza de arte que reproduce una casa de cartón y basura, semejante a las que poblaron el mismo territorio unos años atrás, ERRE conecta un espacio-tiempo que pertenece a la modernidad y al orden, como lo es la urbanización del Río Tijuana, con su antecesor, que es un asentamiento irregular. En primera instancia, el gesto simbólico de llevar a cabo la instalación *Century 21* precisamente en la explanada del Centro Cultural Tijuana, hace resurgir a “Cartolandia”, su problemática y su historia, al tiempo que problematiza cómo se privilegian los discursos de modernidad y se borran las historias que no se adhieren a ellos. De esta manera, ERRE plantea preguntas en torno a la geografía, el sistema inmobiliario capitalista, la justicia social, la política y la historia. Esta obra de arte-instalación cumple con la función de servir como un artefacto de la memoria, denunciando y haciendo visibles los fantasmas del pasado (Avery Gordon), al revelar uno de los traumas históricos de la ciudad traducidos en las estrategias gubernamentales violentas en contra de las comunidades del lecho habitado del Río Tijuana.³⁸ Además de que, mediante la contraposición de dos espacios contradictorios (el espacio arquitectónico monumental del museo y el de una choza pequeña y endeble), contribuye a interrumpir una concepción de modernidad que se manifiesta en una arquitectura majestuosa, masiva, de grandes volúmenes, pero que tiene su fundamento en el desalojo y la muerte.³⁹ Este planteamiento simbólico se consolida en la tierra que sirve como la base de la instalación. Se trata de una capa de tierra esparcida, cuyo color y textura se asemeja a los de la tierra semidesértica de los asentamientos irregulares de la ciudad. El hecho de que se encuentre sobre el concreto de la explanada del centro cultural revela un enfrentamiento entre dos formas de organización urbana que confluyen en un mismo lugar.

A pesar de que desde el año 2000 se inició un cambio en el panorama urbano de la ciudad con la construcción de desarrollos de vivienda popular impulsados por constructoras privadas (con resultados cuestionables, por cierto, como ya se mencionó antes), actualmente no han cambiado las condiciones que propician la continuación de la clandestinidad en ciertas formaciones de arquitectura fronteriza. El fenómeno de la autoconstrucción y la informalidad habitacional permanece en el terreno de la marginalidad, alejado de las convenciones estéticas y las grandes tradiciones arquitectónicas de la modernidad del siglo XX. Como sostiene Carlos Monsiváis:

One piece of border architecture seems inevitably at the margin of lessons taught by Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Philip Johnson, I.M. Pei, Frank Gehry, and Luis Barragán. This is the dense peripheral zone around big cities, the homes and small shelters of migrants who dream of going to the other side; there they settle and support their children’s education, get involved in politics, or turn to crime. Finally, they

³⁸Avery Gordon se aproxima a la figura del fantasma para reflexionar en torno a sucesos y fenómenos que han sido invisibilizados, olvidados, reprimidos y por lo tanto, no se encuentran dentro de la conciencia colectiva ni dentro del discurso histórico predominante, sin embargo alcanzan a develarse en forma de ausencias que no obstante revelan una presencia en el pasado, sin embargo esta presencia se encuentra suprimida e incluso borrada en el presente.

³⁹ El proyecto del Centro Cultural Tijuana inició en 1980, realizado con la iniciativa de Carmen Romano, esposa del presidente José López Portillo. Sus arquitectos fueron Pedro Ramírez Vázquez y Manuel Rosen Morrison, quienes tuvieron la misión de reflejar la idea de una “gran cultura mexicana” y llevaron a cabo un proyecto con referentes espaciales y gestos de la arquitectura precolombina, pero sin tomar en cuenta a la cultura local (no solo la cultura de la ciudad o del estado, sino tampoco la cultura regional indígena), que se consideraba menor o que tenía demasiadas influencias de la cultura de los Estados Unidos. En entrevistas, Rosen expresa abiertamente estas ideas. Es posible encontrar análisis al respecto en el libro coordinado por García Orso, en especial el texto de Sinhué Guevara Flores.

stay. A good example of this would be Tijuana's *colonia* Lomas Taurinas, a city of demographic desperation and furious urban settlement, where on March 23, 1994, Luis Donaldo Colosio, PRI presidential candidate, was assassinated. (Monsiváis en Leclerc p 42)

Puede parecer un tanto disparatado comparar la tradición arquitectónica moderna con una arquitectura fronteriza que surge de la emergencia, cuando ambas configuraciones difieren abismalmente una de la otra. Sin duda, las grandes tradiciones modernistas están asociadas con proyectos de innovación, de tecnología y de nuevos estilos de vida, lo cual se manifiesta en diseños limpios, una linealidad definida, una materialidad acorde con el diseño, y, en suma, produce construcciones que son la expresión de una modernidad que se encuentra sana y en marcha. En cambio, la arquitectura de autoconstrucción en las comunidades irregulares responde a factores que se acercan más al nomadismo que a la permanencia, como lo son: la satisfacción de necesidades de resguardo, la memoria, el conocimiento ancestral, la accesibilidad a ciertos recursos materiales, la adaptación al territorio, la escasez de otro tipo de espacios habitables, etc. Sin embargo, la diferencia de recursos y objetivos entre ambas formaciones, los de la arquitectura modernista formal y los de la autoconstrucción informal, no impiden que en ambos fenómenos existan las manifestaciones de ideas y concepciones estéticas acerca de la configuración del espacio doméstico y los elementos que constituyen un hogar. Esta forma de pensar el espacio parece ser la que emplean como guía tanto ERRE como Hernández al enfocarse en el espacio doméstico como el objeto de sus exploraciones artísticas.

Volviendo a la cita de Monsiváis, es importante mencionar que 1994, el año al que refiere el escritor, es coyuntural para el fin de siglo mexicano.⁴⁰ Un acontecimiento importante de ese año fue la entrada en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Aunque *Century 21* no hace una referencia directa al TLCAN, con ese proyecto, ERRE reta las pretensiones del discurso de progreso y modernidad (que supuestamente se alcanzaría con la apertura de los mercados mediante el Tratado), característico del salinismo, al mostrar la desconexión de este discurso con una realidad económica de gran desventaja.

Además, en el año de 1994 tuvieron lugar una serie de sucesos de impacto nacional que se encuentran vinculados con diferencias políticas y estratégicas del régimen partidista que dominó al país durante buena parte del siglo XX. Uno muy importante fue el asesinato de Luis Donaldo Colosio, el candidato oficial del Partido Revolucionario Institucional a la presidencia de México, el cual tuvo lugar en una comunidad irregular Tijuanaense conocida como "Lomas Taurinas".⁴¹ Siete meses después del atentado contra Colosio, ERRE realizó la instalación *Century 21*, y aunque ERRE no llegó a conectar directamente su pieza con la comunidad donde ocurrió el atentado, la intervención logra establecer conexiones que producen una reflexión sobre el estatus de la informalidad, la desigualdad y las posibilidades de manipulación de un marco

⁴⁰ También es el año en que ERRE realiza y exhibe la pieza *Century 21*.

⁴¹ Después del asesinato de Colosio quedó la interrogante sobre los motivos políticos tras la muerte del candidato. Oficialmente el caso se resolvió con la versión de un tirador aislado que disparó a Colosio a quemarropa, sin embargo, las investigaciones y los datos que surgieron después del suceso dejaron mucho espacio para la sospecha. Desde el atentado se publicaron diversos libros que resaltan las contradicciones alrededor de su asesinato, destacando cuestiones como el distanciamiento de Colosio con el presidente en turno, las presiones que buscaban la renuncia del candidato, el sabotaje partidista hacia la campaña, etc. Algunos autores con libros sobre el tema son la periodista Laura Sánchez Ley, Alfonso Durazo y Héctor Aguilar Camín y el sitio web de Mexicanos contra la corrupción, ha publicado partes del archivo del caso después de lograr que fuera desclasificado.

legal que tiene el potencial de adaptarse a conveniencia.⁴² Al momento en que ocurrió el atentado, “Lomas Taurinas” era un asentamiento irregular cuyas características representaban riesgos en caso de cualquier emergencia durante el evento público del candidato.⁴³ Y aunque no hay duda que las condiciones en que ocurrió el asesinato dejan tras de sí una serie de preguntas que hasta la fecha no han sido respondidas a cabalidad, en lo que compete al tema de las comunidades irregulares y al desarrollo de la ciudad, el cuestionamiento que persiste es el que concierne a la consolidación del estereotipo de la comunidad irregular como el espacio donde prevalece la ilegalidad, la violencia, la inseguridad y el desorden, al grado de que es precisamente en una comunidad informal donde ocurrió el asesinato del candidato oficial a la presidencia del país.⁴⁴ Y como resultado, la comunidad irregular, ese espacio donde pareciera existir una modernidad paralela, casi en desfase temporales el escenario en donde las más altas diferencias políticas del país encuentran una resolución violenta.⁴⁵

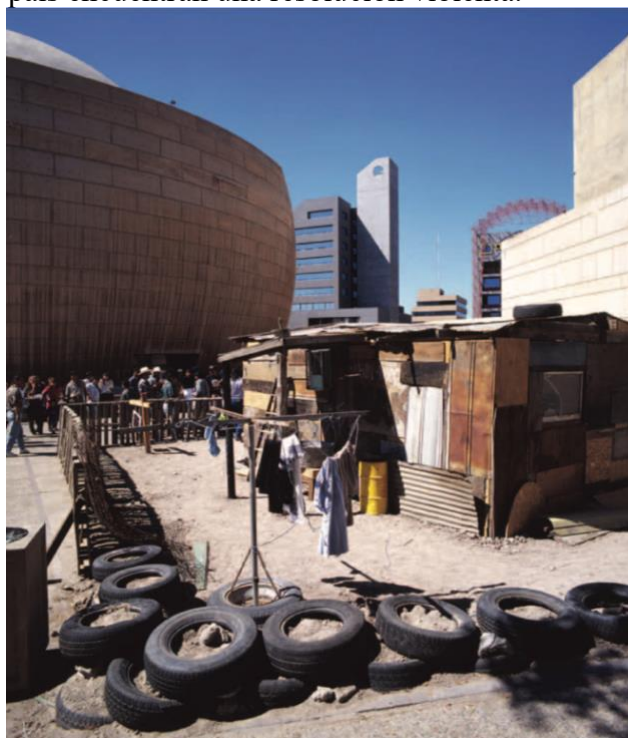


Ilustración 6: Aspecto de *Century 21* al centro de los desarrollos arquitectónicos de la Zona Río Tijuana *Marcos Ramírez ERRE*, p. 51.

⁴² La pieza formó parte de la segunda edición del festival de arte InSITE⁴² 94, inaugurado el 23 de septiembre de 1994.

⁴³ El mítin se llevó a cabo sin guardar ningún tipo de distancia entre los miembros de la comunidad y el candidato, los discursos se llevaron a cabo sobre un templete improvisado en la caja de un vehículo ligero de carga rodeado de casas a medio construir, todos los alrededores presentaban accesos obstaculizados por zanjas (algunas por las que corrían con aguas negras) y erosión del terreno por las lluvias recientes, la comunidad no contaba con ningún tipo de servicios públicos, etc.

⁴⁴ A manos de Mario Aburto Martínez, un joven obrero de la industria maquiladora, según la versión oficial, aunque los datos periciales presentan circunstancias que introducen la posibilidad de otros participantes en el atentado.

⁴⁵ Hommi Bhabha, *El lugar de la cultura*.

Tiempos de transición.

El espacio donde se exhibió *Century 21* es la explanada del principal recinto cultural de la región, el Centro Cultural Tijuana. El desarrollo de este centro cultural fue parte de un plan federal que representaba la materialización de una forma de pensar la cultura mexicana desde una perspectiva que privilegiaba la tradición artística del centro del país e ignoraba la producción y la diversidad local.⁴⁶ Uno de los objetivos que se perseguía era alcanzar una suerte de homogeneización de la cultura mexicana.⁴⁷ Inicialmente el Cecut, más que un proyecto de desarrollo de la cultura regional era una pieza dentro de un proyecto mayor cuyo objetivo principal era tomar el control ideológico de la frontera y fortalecer el nacionalismo en una región donde, desde una perspectiva centralista, se percibía un debilitamiento de la cultura mexicana.⁴⁸ Sin embargo, con el paso del tiempo, el Cecut empezó a exhibir arte regional y llegó a funcionar como un punto de encuentro en el que los artistas locales podían reunirse a conversar. Es precisamente en estas conversaciones que un joven Marcos Ramírez tuvo contacto con otros artistas de la región e inició una práctica artística que tuvo como primer momento la exploración del dibujo figurativo y después se transformó hasta llegar a la instalación como principal forma de expresión. Cabe destacar que la carrera de ERRE no se desarrolló linealmente, en cambio, su formación ocurrió de una manera muy particular. Proveniente de una familia de clase trabajadora de la Colonia Libertad (un barrio antiguo de Tijuana colindante con la garita de San Ysidro, el muro fronterizo y la Zona Río), Marcos Ramírez se había graduado de la carrera de Derecho a inicios de los años ochenta, sin embargo, por razones económicas, después de terminar sus estudios se dedicó a trabajar en el ramo de la construcción en los Estados Unidos.⁴⁹ Este tipo de transición entre un país y otro, entre una disciplina y otra no son rarezas en una ciudad donde gran parte de sus habitantes tienen un estilo de vida binacional y laboral múltiple, que se adecúa y se transforma según las necesidades del momento, además de que se compagina con el contexto económico, migratorio, académico, así como las capacidades, destrezas y habilidades de cada persona. En el caso de ERRE, la conjunción de sus conocimientos legales y su experiencia como trabajador binacional llegaron a materializarse en su trabajo artístico, que alcanzó una dirección definida cuando el artista conceptualizó y realizó la pieza de arte-instalación *Century 21*.

⁴⁶ Esto se puede comprobar al revisar los proyectos iniciales, el tipo de producciones culturales que se proyectaban tenían una línea definida que tendía a resaltar la cultura mexicana del centro del país.

⁴⁷ Los alcances de este proyecto se encuentran en el Programa Nacional Fronterizo y el Proyecto Nueva Tijuana.

⁴⁸ Manuel Rosen, uno de los arquitectos del Cecut expresa esta idea, a su vez, Manuel Valenzuela coincide con esta concepción: “CECUT has to be viewed in that broader context. And there was naturally some initial resistance to the center. There’s been a long-standing tension between northern Mexico and Mexico City. There was always this notion that Mexico City was the source of all legitimate culture, and places like Tijuana had no culture, certainly no significant Mexican culture. And so culture was something that Mexico City felt obliged to export to places like Tijuana” Valenzuela en Opincar, 2002.

⁴⁹ Marcos Ramírez ERRE en Opincar 2002.



Ilustración 7: Instalación *Century 21* en la explanada del Centro Cultural Tijuana, en el marco del festival InSite 94.⁵⁰

Los conocimientos legales de ERRE y sus habilidades en la construcción, así como su ojo crítico e ironía impregnan su obra: un ejemplo de ello es la referencia a la figura de la agencia de bienes raíces “Century 21.” Dentro del sector inmobiliario capitalista la agencia de bienes raíces es el intermediario en la urbanización y su función se contrapone a la autosuficiencia de las viviendas de autoconstrucción.⁵¹ Por medio de la referencia a la agencia de bienes raíces, el artista hace énfasis en la incursión del sector inmobiliario, representado por la industria intermediaria de bienes raíces que funciona como instrumento mediador en la venta de terrenos, casas, apartamentos y oficinas en los edificios aledaños a la pieza. En este sentido, hay una oposición de sistemas de valor, en la cual por un lado tenemos la generación de comisiones, plusvalía, especulación en el uso y el valor del suelo urbano con miras a la urbanización con objetivos comerciales y, por otro lado, se desarrolla un tipo de urbanización parcialmente clandestina, precarizada y con sistemas de autoconstrucción rudimentarios, cuyo objetivo primordial es la vivienda.

A pesar de la aparente aleatoriedad de la construcción y materiales de *Century 21*, hay una cuidadosa planeación efectuada por el artista, que se manifiesta en los planos de la pieza, los cuales forman parte de la instalación. Con la elaboración y exhibición de los planos de construcción (que fueron sometidos al proceso de autorización de rutina para nuevas construcciones), ERRE elabora un argumento que contribuye a poner en evidencia la corrupción de las agencias de planeación urbana de la ciudad y lo absurdo de los requerimientos de uso de

⁵⁰ <http://marcoserre.com/century-21/?lang=es>, consultado el 26 de noviembre de 2019.

⁵¹ “Es necesario aclarar que la autoconstrucción (junto a otros tipos de autoabastecimiento individual o colectivo) forma parte (...) de las prácticas de consumo que desarrolla gran parte del proletariado urbano frente a la escasez de los salarios, en los cuales no se reconocen sino de manera mínima y parcial las necesidades de la reproducción de la fuerza de trabajo. La autoconstrucción, como otras formas de trabajo doméstico, disminuye el valor de cambio de la fuerza de trabajo y aumenta la tasa de plusvalía extraída en la producción capitalista.” (Scheingart 451)

suelo, cuando una construcción de esta índole obtiene la aprobación legal de erigirse e instalarse sobre la explanada frontal de un museo perteneciente al gobierno federal. De esta manera, el artista cuestiona la validez de un discurso que obstaculiza la legalización de los asentamientos irregulares, el cual surge y se vierte desde el ámbito gubernamental, como lo indica la crítica Norma Iglesias:

Los planos fueron sometidos a autorización por parte de las autoridades municipales. Siguió el mismo procedimiento que cualquier construcción en Tijuana. Los sellos y múltiples firmas de autorización para su construcción documentan y prueban los niveles de corrupción de las autoridades quienes gracias a una “mordida” nunca verificaron, ni la ubicación, ni las características arquitectónicas de la misma. *Century 21* en su interior y exterior seguía la lógica funcional de las casas autoconstruidas de Tijuana, por ejemplo, se robaba la electricidad del museo, no tenía agua ni drenaje, tenía una letrina, se amuebló y decoró con productos de segunda. (Iglesias 64)

Los planos aprobados por las dependencias gubernamentales a cargo de las agencias de control urbano en la ciudad sirven para añadir un ingrediente de ironía a la pieza, la cual a todas luces presenta discrepancias con la forma de organización que simboliza el museo sobre el que se yergue, sin embargo la casa logra alcanzar un cierto nivel de legalidad gracias a una ingeniosa maniobra de corrupción a través de la cual el artista sugiere que los argumentos de rechazo, ilegalidad, irregularidad e incompatibilidad con la imagen urbana de la ciudad en los que se insistió para erradicar a “Cartolandia” y las comunidades irregulares del lecho del Río Tijuana, se pueden pasar de largo con relativa facilidad cuando conviene a las autoridades que se benefician económicamente de manera personal. Este aspecto de la pieza sugiere un señalamiento en torno al problema de la legalidad y al formalismo vacío de la ley, además de que le añade un ingrediente de performatividad al proceso de construcción de la pieza, pues no se trata de una instalación cuya autorización se reduce a la del museo o del festival de arte en el que se presentó, sino que se extiende a seguir los procedimientos oficiales y logra rebasarlos hasta exhibirlos y cuestionarlos.



Ilustración 8: Aspecto de los planos de Century 21. Marcos Ramírez ERRE, p. 54

La materialidad de *Century 21*.

Los componentes de *Century 21* proponen una reflexión en torno a la forma y la materialidad en el arte de finales del siglo XX. La casa realizada por ERRE está constituida por una gran variedad de materiales desechados provenientes de distintos orígenes y momentos temporales, entre los cuales hay paneles de madera o de aserrín comprimido, láminas, barros, pedazos de cartón, etc. La operación de ensamblaje de dichos materiales produce una pieza de bricolaje que alcanza un cierto nivel de equilibrio en la simetría, las proporciones, la organización de las áreas interiores, a pesar de que la pieza persigue enfatizar cuestiones como la precariedad, la vulnerabilidad, la fragilidad, la escasez y la potencial volatilidad del conjunto de objetos reunidos en el bricolaje.⁵² De esta manera, el artista propone una composición visual que refleja el apresuramiento y la transitoriedad, derivadas de la inestabilidad que implica vivir en condiciones de incertidumbre, lejos de cualquier proyección de solidez, firmeza o perdurabilidad.

En este contexto, la técnica del bricolaje empleada por el artista, imita intencionalmente la aleatoriedad con que se efectúa la recolección, la organización y el ensamblaje de objetos y materiales en la construcción de casas en las comunidades irregulares; sin embargo, el proceso que refleja *Century 21* es metódico y calculado, hay una definición muy clara del resultado que se busca obtener, es decir, hay una relación entre el proyecto, el objeto final, el proceso y los materiales, ello se refleja en el resultado final, pues la vivienda logra tener áreas definidas con propósitos específicos, nada parece quedar al azar, a pesar de que en apariencia la vivienda refleja una cierta idea de aleatoriedad. El cálculo dentro de la aleatoriedad puede parecer una

⁵² En *El pensamiento salvaje* (37, 38, 39), Lévi-Strauss explora el proceso del bricolaje como una metodología que se apega a un tipo específico de pensamiento, más adelante se comenta esta idea más ampliamente.

cuestión paradójica, sin embargo, una de las cosas que pareciera buscar ERRE con la producción de cada uno de los detalles de esta pieza, es presentar un ejercicio crítico de materialización de la memoria de la ciudad.

La construcción de una pieza de las características de *Century 21* requiere un proceso sistemático en el que se involucra la recolección de los materiales con un objetivo específico. Posteriormente se clasifican y resignifican y en caso necesario, se modifican para que dichos materiales sean capaces de satisfacer las necesidades del proyecto que se pretende realizar (sea una casa, una cerca, un muro de contención o cualquier otra cosa). Este proceso es parte de las prácticas necesarias para llevar a cabo producciones con materiales secundarios.

La planeación realizada por el artista incluye la apertura de la pieza, que se exhibe en un espacio público donde se permite la interacción con el objeto (mediante la modalidad de la visita), además de que no hay limitaciones explícitas sobre la manera en que el espectador puede intervenir la pieza o interactuar con ella. De esta manera la audiencia tiene la libertad de modificar la casa o de mover sus elementos y al mismo tiempo, puede apreciar diversas perspectivas del bricolaje que conforman las paredes y la techumbre de la vivienda, así como observar la interacción de la pieza con los elementos, tales como la luz y el aire. Todo lo aquí mencionado permite al artista presentar una propuesta en la que desactiva las convenciones del museo y al mismo tiempo sitúa una configuración urbana (que conlleva una serie de problemáticas de índole económica, histórica y social) dentro del espacio simbólico del arte contemporáneo.

Century 21 es entonces una pieza donde el bricolaje es un simulacro que tiene un objetivo preconcebido, mediante un ejercicio de mimesis cuya función es la de ser un vehículo para materializar el discurso del artista. Es necesario aclarar que a pesar de las aparentes similitudes entre la casa de *Century 21* y la casa de una familia que vive en una comunidad informal, el proceso de creación de la pieza de arte es muy distinto a aquel al que se someten los habitantes de la ciudad que recurren a la autoconstrucción para desarrollar sus viviendas. En el caso de ellos, las propias circunstancias les demandan la resolución inmediata de la necesidad de un techo sin detenerse en cuestiones de legalidad, de diseño o de jerarquías en la utilización de los materiales. Esto mismo está en sintonía con lo que propone Lévi-Strauss al referirse al bricoleur:

El bricoleur es capaz de efectuar un gran número de tareas diversificadas; pero a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos a la medida de su proyecto: su universo instrumental está cerrado y la regla del juego es siempre la de arreglárselas con “lo que uno tenga”, es decir un conjunto, a cada instante finito de instrumentos y materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún otro proyecto particular, sino con el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores. (Lévi-Strauss 36, 37)

Varios autores se han ocupado de analizar las prácticas de la recolección o recuperación de materiales desechados (*scavenging*) y el bricolaje, por ejemplo: Susan Strasser y Martín Medina⁵³. Strasser dialoga con Lévi-Strauss y su analogía que emplea la práctica del bricoleur

⁵³ Medina traza una línea histórica del fenómeno de la recolección, desde la antigüedad hasta los tiempos más recientes y presenta estudios de caso, que van desde Egipto, Argentina, Filipinas, India y entre ellos que incluye las variantes que presenta el fenómeno en México, en este sentido, hace un recorrido en las formas en que se manifiesta la recuperación en distintos ámbitos del país entre los que menciona el

(así como las lógicas que se integran en la reutilización de materiales), para hacer hincapié en las condiciones económicas del sujeto que genera los desechos, que tienden a ser altas, y el sujeto que los aprovecha, que tienden a ser bajas, entre ambos hay una relación mediada por el material. En el caso de los materiales transfronterizos, como ocurre en Tijuana, el fenómeno pone en evidencia la abundancia de un país frente a la precariedad en el otro.

Creatividad y resignificación en los límites de la precariedad.

Un discurso recurrente en la ciudad es el de la creatividad, en su libro *Emergencias*, Norma Iglesias hace énfasis precisamente en ella como una cualidad desarrollada por los habitantes de Tijuana.⁵⁴ Iglesias se detiene a reflexionar cómo se manifiesta la creatividad en el paisaje de la ciudad, específicamente en las casas de autoconstrucción que tienen una infinita variedad de materiales y estilos en los que confluye por un lado la escasez de recursos, y por otro, la accesibilidad a materiales secundarios provenientes de los Estados Unidos. Si bien, la creatividad es una categoría amplia dentro del proceso de autoconstrucción, al trabajar con materiales secundarios, es de importancia central hacer un proceso de resignificación en el que el objeto pierde contacto con el campo semántico al que antes perteneció, para luego adherirse a uno distinto en el que lo único sustancial es su materialidad y sus características físicas, las cuales son la clave que permitirá trazar un enlace entre el objeto y su potencial utilidad. De esta manera, por ejemplo, un letrero del freeway pierde todo contacto con su función señalética para establecerse como una lámina metálica que puede funcionar como el revestimiento de una puerta de cerca. O, como ocurre en *Century 21*, se encuentran las similitudes entre una paleta de montacargas y la sección de una cerca de madera y se sustituye a una con la otra de manera indistinta. Ejemplos como estos se extienden al infinito en el paisaje de la ciudad, no solo en las comunidades populares, sino que se trata de un fenómeno que también se presenta en zonas de mayor nivel adquisitivo, aunque más aisladamente.⁵⁵

fenómeno de la transfronterización de materiales y los efectos económicos y paisajísticos del desecho en la frontera.

⁵⁴ Para Norma Iglesias, la creatividad es “la facultad más alta del pensamiento humano, es un cambio de actitudes que torna trascendente la conducta.” Desde su perspectiva, “las condiciones y características” de Tijuana “promueven y estimulan las facultades creadoras” en este contexto “La creatividad se muestra como mecanismo de resistencia y como herramienta de supervivencia física y espiritual, y (...) puede definir la idea misma de sociedad y civilidad.” (54, 55)

⁵⁵ Por ejemplo, la Iglesia del Carmen en la Colonia Cacho emplea la técnica de construcción de madera conocida como Glulam (glue laminated). Las piezas del laminado provienen de madera de segunda mano.



Ilustración 9: Aspecto de la cerca y la letrina de *Century 21*. <http://marcoserre.com>

ERRE utiliza objetos desechados de uso común cuyos materiales han pasado por un proceso de industrialización: por ejemplo, el artista propone el diseño de un cerco que rodea toda la instalación, esta barrera tiene un vínculo con la irregularidad de la posesión del suelo en la ciudad, la cual hace necesaria una delimitación física del terreno, que se traduce en la instalación de cercas alrededor de las viviendas. En el caso de *Century 21*, la estructura que tiene la función de servir como barrera de delimitación del terreno habitable tiene un carácter híbrido y se compone, en primera instancia, por una línea de neumáticos automotrices superpuestos unos con otros, rellenos con tierra, con la misma técnica que se utiliza para sostener laderas y taludes en las construcciones de los asentamientos irregulares de la ciudad.⁵⁶ La parte frontal del cerco se compone de un ensamble de paletas industriales de carga que, colocadas de manera horizontal siguiendo el perímetro del terreno de la casa, continúan con la lógica de funcionar como una delimitación física. El uso de las paletas de carga nos refiere a la industria maquiladora de la ciudad, su producción de desechos y a la práctica local de recuperar materiales secundarios para reutilizarlos con un objetivo distinto de aquel para el que fueron diseñados.

⁵⁶ “While a few people can afford new materials such as wrought iron, brick, or concrete (all in a wide variety of shapes, sizes, and colors), most must rely on materials they can collect or salvage. Since a considerable number of persons in Tijuana make money scavenging and trading, it is possible for them to obtain quite a lot of a particular type of junk. Much of it goes into fences. Fences are made of used wood, stone and brick, automobile hoods, doors, and wheels, hub caps, corrugated metal or plastic, plumbing fixtures, and box springs in Tijuana's poorer neighborhoods. Although they are not nearly so common, even more bizarre materials, such as old bicycle tire rims, are also used in fences.” (Griffin and Ford 447)



Ilustración 10: Casa hecha con materiales descartados. Ingrid Hernández, proyecto *Tijuana Comprimida*, 2004.

El tema de la industria maquiladora también lo explora Ingrid Hernández, al seleccionar en sus series fotográficas algunas viviendas construidas con materiales desechados por las fábricas aledañas. La edificación con basura proveniente de la industria maquiladora es una práctica que se genera en las zonas aledañas a las plantas y los parques industriales de la ciudad, ello contribuye a complicar la forma en que se articula el paisaje urbano en estas zonas, además de que posibilita la aparición de una compleja problemática ecológica, laboral, económica y habitacional (por mencionar algunas de las ramificaciones de esta problemática).⁵⁷ A través de la cerca construida con paletas de montacargas, ERRE abre la posibilidad de que la industria maquiladora se insinúe al espectador en *Century 21*, en contraste con Hernández, que abandona cualquier tono evocativo en torno al tema de la maquiladora y documenta directamente el empleo de basura serializada en las viviendas que registra. La propuesta de ambos artistas sugiere una denuncia en torno a la imbricación de la industria maquiladora en todos los ámbitos de desarrollo fronterizo, rebatiendo los argumentos políticos vigentes (por ejemplo, los del TLCAN), al demostrar que los beneficios que promete este tipo de producción son pasajeros e insuficientes, además de que las ventajas que pudiera brindar son muy limitadas.

Ingrid Hernández: proyección de la memoria en el espacio doméstico.

Como se mencionó anteriormente, a pesar de los proyectos de urbanización gubernamentales y de las regulaciones urbanas que la ciudad y la federación han implementado a lo largo del

⁵⁷ “Tijuana se ha urbanizado de manera acelerada a través de la irregularidad en la ocupación del territorio. Para la población recién llegada —y de menores recursos— que busca insertarse en la planta laboral de alguna de las empresas maquiladoras o migrar a Estados Unidos, ocupar terrenos baldíos en la cercanía de las grandes maquiladoras ha sido por años la opción más inmediata y viable.” Martínez Cuero, Julieta. “El impacto de las empresas transnacionales en las condiciones de vida de la población en Tijuana (México).” *Revista de El Colegio de San Luis* Vol. 9, n.º 19, Sept. 2019, p.73

tiempo, Tijuana continúa con una marcada tradición urbana donde predomina la autoconstrucción. Este es uno de los temas que interesa a Ingrid Hernández, quien en el año 2004 inició su documentación fotográfica de los asentamientos urbanos en Tijuana. Al igual que ERRE, Hernández es una artista en cierta medida autodidacta, nacida en Tijuana, proveniente de una familia de clase trabajadora que migró a la frontera en la generación previa.⁵⁸ Desde su infancia, Hernández vivió en una colonia popular. Desde muy joven se inclinó al estudio de las ciencias sociales, el instituto de investigación más importante de la región. Este es el punto de partida para el desarrollo de sus proyectos fotográficos y su aproximación al fenómeno de la autoconstrucción en los asentamientos urbanos irregulares.

Desde la perspectiva de Hernández, la forma en que se organiza el bricolaje de los materiales en las casas de autoconstrucción devela una memoria y una tradición que proviene de la geografía previa a la migración, es decir, la artista tiene la premisa de que cada una de las casas de autoconstrucción es el resultado de un legado que contempla ciertos criterios de construcción y de organización de los espacios que son propios del bagaje cultural de quienes construyen y habitan. Si se tratara de migrantes, estos criterios tendrían la marca de sus lugares de origen. A la artista le interesan especialmente los rasgos arquitectónicos que aparecen en las casas de autoconstrucción donde se revelan los paisajes urbanos de origen de las familias que viven en las comunidades no regularizadas. Un ejemplo que ilustra este fenómeno es su imagen de una casa con un pequeño cobertizo cubierto de hojas de palma, en alusión al estilo de las viviendas típicas de zonas costeras con climas cálidos, construcciones que no son comunes en Tijuana y que son en cierta medida inadecuadas para las condiciones del clima regional.



Ilustración 11: Ingrid Hernández, proyecto *Tijuana comprimida* 2004.

Al detectar este tipo de gestos provenientes de otros paisajes, la artista parece advertir la materialización de la memoria de quienes migran y la forma en que se manifiesta de manera concreta en el espacio físico, mediante la configuración de las áreas de la vivienda, las técnicas de construcción, así como la manera en que se usaron y adaptaron los materiales. Todo ello

⁵⁸ Hernández se formó como socióloga en la UABC e hizo una maestría en investigación y medio ambiente en el Colef.

delata la influencia de las costumbres, hábitos y prácticas de las localidades de donde provienen estas personas, quienes son sobrevivientes de un proceso migratorio, y por las circunstancias se han visto obligados a elaborar nuevas estructuras habitacionales en lugares desconocidos para ellos, interviniendo el paisaje con el lenguaje de construcción que les es familiar. Este fenómeno lleva a que se genere una gran diversidad de estilos en fachadas y demás estructuras exteriores, lo cual no pasa inadvertido a los ojos de Hernández.

La propuesta de Hernández supone que hay una serie de saberes que viajan con el sujeto que migra, quien al encontrarse en una geografía diferente a la de su origen, planea y edifica una vivienda a partir de los materiales propios del nuevo espacio, adaptando de alguna manera ese conocimiento adquirido previamente a las nuevas condiciones y reglas del lugar a donde el sujeto migró.⁵⁹ Esta forma de intervenir el espacio, mediada por el conocimiento que viaja con individuos de los más diversos orígenes, tiene el potencial de encarnar distintas tradiciones de construcción; sin embargo, estas tradiciones implican una serie de técnicas y concepciones estéticas que se ven modificadas por el entorno y por el tipo de materiales que las personas logran obtener y recolectar en el lugar a donde arribaron, así lo señala Hernández a continuación:

La mayoría de mi trabajo lo desarrollo en lo que se llaman ‘asentamientos irregulares’, que son espacios donde la gente llega y toma el terreno sin comprar y construye, y generalmente construye con lo que encuentran alrededor y lo que encuentran alrededor es material de desecho, este material de desecho puede venir, tanto, de las fábricas que hay alrededor de estos espacios donde trabajo, como también material de reúso que se vende como ‘segunda mano’ (...), eso da un look a estas casas... muy particular porque puedes ver por un lado, gente que utiliza partes traseras de televisión como paneles, combinados con pallets o combinados con lonas industriales o combinados con cartón o combinados con plástico que desechan las fábricas y lo que me interesaba de estos espacios (...) es precisamente encontrar la relación que hay entre el lugar de origen de la gente, porque toda esta gente es migrante, y la forma de construir, es decir la forma de utilizar estos materiales, porque cuando uno compara entre una casa y otra, uno puede encontrar muchas diferencias, a pesar de que están usando los mismos materiales. He trabajado al menos en unos tres, cuatro asentamientos aquí en Tijuana y he encontrado siempre esta constante. Cuando hay gente de Veracruz, la casa luce un poco como con una estética del Puerto, si es que vienen del Puerto de Veracruz o cuando la gente viene de las montañas, la casa luce con esta estética que viene de esta geografía, entonces, estoy muy interesada en cómo la gente puede traducir esa información que es parte de su bagaje particularmente aquí en el uso de materiales para construir su vivienda.

(Hernández en Falke. *La frontera, Artists Along the U.S.- Mexico Border*)

Es decir, en la materialidad de estas casas hay varios tipos de memoria: en primera instancia, Hernández identifica una memoria centrada en el sujeto, la cual implica una trayectoria geográfica entre espacios distintos. La memoria centrada en el sujeto se manifiesta en la manera de organizar la construcción y el bricolaje mediante la cual, el sujeto que construye produce formas familiares donde se transfieren las costumbres y la estética de una comunidad anterior a una nueva, es decir, como ya se dijo antes: se trata de una tradición que proviene del lugar de origen del sujeto y lo acompaña, aunque migre a otra geografía. Lo anterior se encuentra en diálogo con lo observado desde la década de 1970 por Griffin y Ford:

⁵⁹ En el catálogo de *Tijuana comprimida*, Hernández afirma que hay un mercado de materiales de reúso provenientes de los Estados Unidos y muchos de los materiales de la comunidad fueron adquiridos en ese mercado.

Thousands of people have migrated to Tijuana, chiefly from such traditional areas as the states of Jalisco and Michoacán usually with very little money and only the possibility of a job. They have retained many of the traditional Mexican landscape tastes of the culture hearth in modified form. New tastes and old are reflected in Tijuana's fencetypes and houstypes. Many if not most of the migrants who have flooded into Tijuana since 1950's best be described as squatters. Few have been able to afford the high prices charged for existing housing in the city or the high interest rates on mortgage loans (available only for brick houses), so they headed for the hills and put together a "house" as best they could. (440)

En segundo plano, tenemos una memoria un poco más abstracta que se puede encontrar intrínsecamente en el material mismo, ya sean aquellos materiales industriales provenientes de las fábricas y de empresas maquiladoras, o materiales secundarios variados. Ello nos refiere a que se trata de materiales residuales producto de procesos industriales o de estrategias económicas y de consumo concretas (por ejemplo, los desechos y la basura que resulta de los distintos tipos de obsolescencia).⁶⁰ Lo anterior nos lleva a considerar que la materialidad de los residuos que se utilizan en la construcción de estas casas supone una memoria con enlaces a cuestiones como las dinámicas económicas del lugar y su situación geográfica en relación con la generación y la reutilización de desperdicios y desechos, los cuales, en el caso de Tijuana tienen un carácter transfronterizo.

Una ciudad como Tijuana, cuyo crecimiento se encuentra tan intrínsecamente vinculado a la migración, tiene distintos estereotipos urbanos. Uno es que su arquitectura se basa en la impermanencia y la volatilidad debido a que quienes migran a la ciudad lo hacen con el objetivo de irse lo antes posible, otro es que carece de un estilo urbanístico. El proyecto de Hernández juega con esas ideas, las complica y las presenta problematizadas, al explorar la superposición de estilos de construcción que revelan las manifestaciones de la memoria, la cultura y la identidad de cada familia que se establece en la ciudad, conformando un paisaje multi-bricolado en el que el estilo arquitectónico no se define por una cierta corriente o por los siempre cambiantes planteamientos oficiales en torno al urbanismo de la ciudad, sino que su arquitectura se desborda frente a las demandas de una ciudad en permanente crecimiento. En este sentido, Monsiváis hace una reflexión acerca de las posibilidades de la producción arquitectónica en relación con las circunstancias de las ciudades fronterizas:

For a long period of time, architecture did not matter, and a sense of the provisional was translated into housing construction. Such constructions generally lacked any aesthetic component, or they turned to kitsch, to the display of bad taste and gaudy colors. At that time, to talk about "border architecture" was almost a plea to the future. Why make an effort to build something that lasts, if one intends to leave as soon as one can? Or if it does not matter that someone stays, because they will not stir themselves to the contemplation of beauty or to enthusiasm for the aesthetic. This situation has not yet disappeared; in some cases, it is still in force. But it is not the norm, and the influence of contemporary world architecture is already being felt, especially, and for obvious reasons, from California. On the other hand, what type of architecture is being

⁶⁰ Packard concibe tres formas de obsolescencia: de calidad, de deseabilidad y de función. De acuerdo con él, la obsolescencia es una cuestión que se incluye y considera en la producción y el diseño de objetos de consumo y una de sus funciones es generar la necesidad de mayor consumo. Todas estas estrategias provocan el desecho de materiales y objetos, los cuales potencialmente pueden ser reciclados o reutilizados.

abandoned? In the majority of the cases, it's a very precarious one, without visual rewards or proud traditions, with a determinism that excludes aesthetics. But already there are more and more exceptions. Therefore, future architectural and aesthetic harmony will no longer be the product of resignation or happenstance. (Monsiváis en Leclerc 45)

La propuesta argumentativa de Hernández se encuentra en oposición con la de Monsiváis, específicamente en aquello que se refiere a que la precariedad produce una arquitectura donde el determinismo llevaría a la exclusión de la estética, puesto que en las mismas construcciones se revelan decisiones de emplear formas, estructuras, colores y estilos determinados. A la vez, hay gestos afectivos que se manifiestan en el espacio habitacional, pero no desde una perspectiva arquitectónica sancionada por formalismos académicos o del Estado, sino que, más que una simple cuestión de mal gusto en la edificación de estas viviendas, se trata de intuiciones estéticas que se manifiesta en la expresión de deseos íntimos. No se descarta que haya limitaciones de recursos al llevar a cabo un proyecto de vivienda en condiciones de precariedad; sin embargo, la noción determinista de Monsiváis en este texto pareciera ser parte de una observación de los fenómenos a través de convenciones estéticas tradicionales y hegemónicas, que se encuentran en cierta medida desconectadas del fenómeno al que aluden y lo observan solo en la superficie.

Hernández reconoce en su propio proceso una etapa en la que llegó a tener una mirada con este tipo de estigmas. A continuación, la artista rememora una anécdota significativa que ocurrió cuando entrevistaba a una persona que construía una casa, este momento le ofreció la oportunidad de reconsiderar su propia forma de pensar su proyecto fotográfico para integrar en él una mayor comprensión de la relación emocional que pueden tener las personas con su vivienda. Las circunstancias que se le presentaron en dicha ocasión la llevaron a entender que permanecer dentro de los parámetros de la crítica distanciada o de la mirada superficial no era lo idóneo para el desarrollo de su proyecto fotográfico:

Yo recuerdo perfectamente bien que estaba un hombre construyendo esta casa y una de las preguntas era ¿Qué le gusta de su casa? Y yo pensé: es una pregunta muy fuerte porque me va a decir que no le gusta nada. Porque irónicamente la estaba levantando, la estaba construyendo, pero esa casa estaba a punto de caerse y la respuesta que él me dio, a mí me dio una cachetada que nunca en la vida se me va a olvidar, me dijo: “de mi casa me gusta todo porque la estoy construyendo para mi hijo que acaba de nacer. (...) me sentí como una clasemediera ingenua y tonta en ese ambiente... Es gente que dentro de las condiciones en las que vive siempre está construyendo una posibilidad, con lo que hay. Son casas hechas prácticamente de desechos, de detritus, de cosas que además no tendrían por qué ser utilizadas para construcción, son también reapropiadas, recontextualizadas, como transformaciones del espacio, o usos del espacio que te hablan de sueños, de anhelos, el deseo de tener algo... mejor. (“Nada que declarar. Ingrid Hernández” 00:09:17- 00:10:55)

En el trabajo de esta artista se percibe un anhelo por rastrear la relación entre forma, infraestructura y afecto, además se advierte una cierta tensión en las imágenes, una búsqueda de equilibrio en cada fotografía con el objetivo de satisfacer ciertas demandas técnicas (composición, iluminación, etc.) y a la vez presentar la problemática de los asentamientos informales con respeto hacia la dignidad y privacidad de cada familia. Esta tensión quizá proviene de que la artista está consciente y entiende los riesgos que representa la romantización de la marginalidad y la explotación de las comunidades que se encuentran en desventaja, tan

común en registros documentales y fotográficos que se relacionan con temáticas de pobreza y precariedad.

El proyecto que desarrolla la fotógrafa tiene como punto de partida una serie de preguntas sobre la manera en que se manifiesta la humanidad en los espacios habitables. Desde ahí ella captura las formas que se presentan en las viviendas de autoconstrucción, estudia sus líneas, su materialidad y focaliza los fenómenos que aparecen ante la vista. Sus imágenes no reflejan una estetización artificial de las casas que documenta y se observa una clara intención de evitar caer en el pintoresquismo, la romantización del espacio doméstico o la elaboración de juicios influenciados por parámetros de urbanismo preestablecidos o tradiciones arquitectónicas consolidadas. En cambio, Hernández identifica los rasgos de los espacios, que se encuentran en convivencia con gestos afectivos, así como afanes de utilidad y de practicidad. En este sentido, la artista parece estar en diálogo con la fenomenología, al explorar su propia percepción, su mirada, su capacidad de advertir y capturar sensaciones para transmitir las por medio de sus imágenes. En última instancia, su mirada también advierte la presencia simbólica de problemáticas globales que se manifiestan en los espacios a través de objetos concretos.

El trabajo que Hernández lleva a cabo no es una cuestión sencilla, su proceso implica establecer una relación de confianza a largo plazo con los miembros de la comunidad y a partir de esta relación, elaborar un registro visual a través de la documentación fotográfica, poniendo en el centro a los habitantes de la comunidad, los procesos de construcción de sus hogares, su reinterpretación de los materiales, la manera en que personalizan sus espacios y en ocasiones la evolución y transformación de estos últimos.⁶¹ El ojo de Hernández no deja de resaltar las configuraciones que descubre, por ejemplo, aquellas composiciones que se producen a partir de la unión de materiales, formas y colores dispares, así como todos los fenómenos que ocurren al interior y al exterior de las casas, esto permite que en sus series fotográficas destaquen ciertos motivos recurrentes, tales como el bricolaje, la serialización, la acumulación, el contraste, el conglomerado y el ensamble.

En las imágenes tomadas al exterior de las viviendas se puede apreciar la mirada de la fotógrafa que se fija en los materiales y las particularidades de las edificaciones. La secuencia fotográfica aquí prestada ejemplifica la especial atención que dedica Hernández a algunos de los fenómenos que se repiten, como la conformación de viviendas que alcanzan formas cúbicas relativamente similares a pesar de la disparidad de sus componentes.



⁶¹ La relación con los habitantes de la colonia Nueva Esperanza va más allá de los 15 años.

Ilustración 12: Tres casas con formas cuboides. Ingrid Hernández. Proyecto *Tijuana comprimida* 2004.

Otro ejemplo de este tipo de mirada, es su documentación de la infraestructura de servicios; una maraña de cables eléctricos (también conocidos como “diablitos” o tomas de electricidad clandestinas) nos habla de conceptos como la colectividad y la comunidad, aunque también se traduce en la representación de una autonomía parcial del suministro de servicios públicos en comunidades que, dada su naturaleza no regulada ni apoyada por el gobierno, permanecen en los márgenes de la gestión de servicios públicos y carecen de cualquier certeza en su acceso.



Ilustración 13: Infraestructura eléctrica conocida como “diablitos” Ingrid Hernández. Proyecto *Tijuana comprimida* 2004.

Estas imágenes hablan de la manera en que el ingenio se conjuga con la precariedad de la comunidad y detona el surgimiento de relaciones de colaboración, pero también nos habla de una fragilidad generalizada que se extiende a los márgenes de la ciudad, dentro de comunidades que de manera perenne se consideran excepcionales y durante el desarrollo inicial de la ciudad se descartaron de los modelos de planificación urbana.

Otro de los motivos que sobresalen en los proyectos fotográficos de Hernández es la manera en que los materiales interactúan con los relieves y planicies del territorio. La interacción entre los materiales empleados, las técnicas de construcción implementadas y la topografía propia del lugar producen ensambles de infraestructura improvisada que transforman el territorio de manera temporal y tienen funciones variadas que van desde brindar protección, hasta desarrollar un cierto grado de accesibilidad en un contexto parcialmente autónomo. Hernández se detiene en esos gestos: la manera en que la ribera del río convive con un muro, la intervención humana en una ladera en la que a erosión de una pendiente sostiene una estructura de llantas y tablas incrustadas directamente en la tierra.

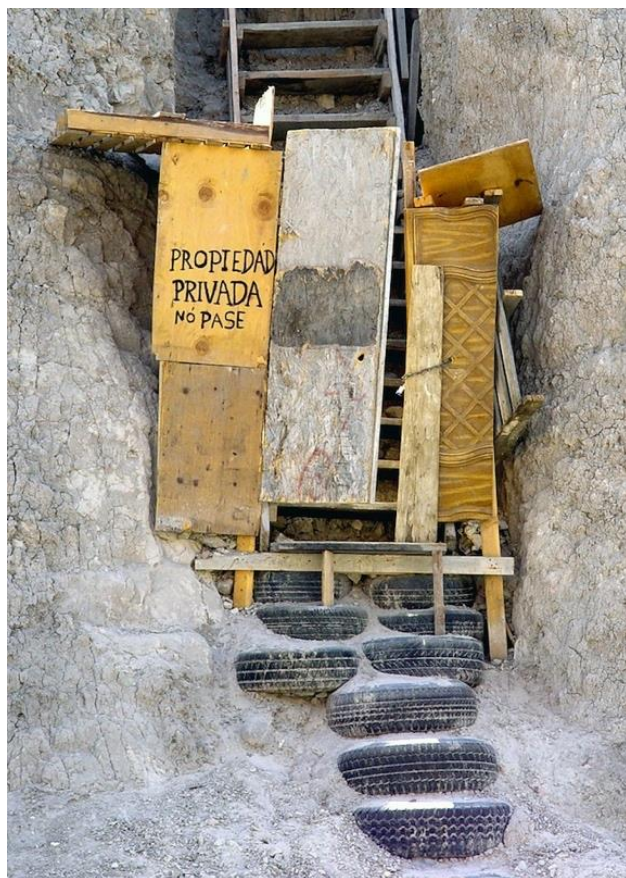


Ilustración 14: Infraestructura de acceso incrustada en una ladera. Ingrid Hernández, serie *Outdoor* 2004.

Este último ensamble llama la atención por su multifuncionalidad, ya que sirve como escalinata de acceso a la casa, pero su cometido es también el de servir como delimitación mediante una casilla que tiene un letrero hecho a mano con la frase: “Propiedad privada no pase”. En este contexto habitacional, las personas no pueden acceder a la propiedad de sus hogares y a los terrenos donde se establecen, sin embargo, la propiedad es uno de sus anhelos. La regularización del asentamiento o la reubicación de la comunidad en territorios legalmente asignados forma parte de los deseos de los pobladores. La propiedad privada es una cuestión que en las comunidades irregulares permanece en el terreno de la incertidumbre debido a que se encuentra subordinada a una multiplicidad de factores (luchas por la tenencia de la tierra, cuestiones políticas y partidistas, enfrentamientos con los propietarios legales del territorio, con el gobierno o con otros poseionarios, etc.), de ahí que los habitantes busquen establecer estrategias demarcatorias del espacio habitacional que ocupan.

Gestos afectivos al interior del espacio doméstico.

El interiorismo de Hernández aparece principalmente en las series *Indoor* y *Proyecto Irregular*, en ellas la artista se aproxima a la documentación de los gestos que delatan la relación emocional entre los objetos de la casa y las personas que habitan en ella.



Ilustración 15: Aspecto interior en una Vivienda. Ingrid Hernández, *Indoor Tijuana* 2009.

En las imágenes, esta relación no se reduce a cuestiones como la sintaxis de los objetos, su orden, sus jerarquías o el tiempo revelado en sus condiciones físicas, sino que la artista se detiene en las expresiones de emotividad que hay en las habitaciones, los utensilios y las pertenencias de quienes habitan el espacio. Sin embargo, estas expresiones trascienden al objeto mismo y nos refieren a cuestiones de mayor alcance simbólico, además de que hay elementos concretos de crítica que conectan los fenómenos locales con aquellos que tienen un impacto global.



Ilustración 16: Ingrid Hernández, *Proyecto irregular* Tijuana 2005-2006.

Mediante las pistas y los signos que dejan los objetos en los espacios, el observador puede adivinar cuestiones como la edad de las personas que conviven en el hogar, en ocasiones su género, hábitos, el tiempo que pasan en cada sitio, sus actividades, etc. Al observar con atención los elementos de cada fotografía, podemos apreciar detalles de la simbología que la fotógrafa detecta en el espacio e incluye intencionalmente en los encuadres. Un ejemplo revelador de esta estrategia es la imagen de una muñeca sobre una mesa con platos en desorden, al lado de un biberón vacío. La imagen en primera instancia insiste en la multifuncionalidad del espacio, en este caso la superficie de una mesa donde igualmente se sitúan los alimentos de uso frecuente, se cumple con las necesidades de alimentación de la familia, se cuida de sus miembros más jóvenes y se juega.

En esta escena en particular, Hernández hace énfasis en la composición: en el primer plano hay un pequeño biberón de plástico transparente con tapa rosa donde todavía se aprecia el resto del alimento que consumió algún bebé en la casa. En segundo plano está una muñeca cuyas facciones y vestimenta nos refieren a un modelo de belleza occidental tradicional: tez clara, ojos azules, pelo caoba. En tercer plano se encuentran objetos de uso frecuente y alimentos, entre los que hay trastos sucios donde permanecen los restos de alguna comida, un altero de tortillas de maíz resacas, un frasco de café instantáneo, un contenedor de avena y un botellón de agua potable. Los elementos de la imagen están ordenados en el recuadro mediante la regla de los tercios de la composición, ello permite resaltar los contrastes entre el desorden que permanece al fondo de la mesa y los objetos infantiles al frente.⁶² También destacan los detalles, como la coincidencia en color y textura de la tapa satinada de la mamila y la tela rosa pálido del vestido de la muñeca. El contraste entre la limpieza resplandeciente del vestido satinado de la muñeca, la iluminación y el orden con que están colocados en el espacio los objetos infantiles, en contraposición con el desorden y las sombras del resto de las cosas que hay en la imagen nos habla de la importancia que tienen en este hogar los miembros más jóvenes de la familia, su presencia y la esperanza que ellos representan en el hogar. El realce de los objetos de cuidado y de juego nos habla del lugar central que la infancia tiene en este hogar, pero el desorden y el descuido del resto de la escena, nos habla de la estrechez de recursos que caracteriza a la economía de los habitantes de la vivienda.

Dicho lo anterior, es necesario resaltar un elemento que podría pasar desapercibido para un observador distraído: en el biberón hay un detalle decorativo, se trata de una pequeña impresión de la imagen de un castillo rosa. La aparición de la imagen de un castillo dentro de un hogar en tales condiciones de fragilidad es un ingrediente irónico que no escapa del ojo de Hernández. El castillo es un símbolo de fortaleza y solidez, es un espacio resguardado entre cuyas funciones está la de proteger y en su caso, defender a quienes lo habitan, si bien es una modalidad habitacional de otros tiempos y circunstancias, su aparición en los objetos infantiles nos remite a los cuentos de hadas como espacios narrativos que propagan ciertas fantasías de replanteamiento del orden social, de salvación, de justicia, etc., el hecho de que un castillo aparezca en la superficie de un objeto de plástico producido en serie cuya función es la de sustituir al seno materno nos refiere a la modificación de las prácticas de consumo de la modernidad en relación con la maternidad y a la explotación comercial e industrial del deseo de

⁶² La regla de tercios es una técnica básica de composición empleada frecuentemente en la pintura y la fotografía.

protección parental para con los hijos, conectando estas cuestiones con la mercantilización aspiracional (de alcance global) de los ideales que se manifiestan en los cuentos de hadas.

En estas series no dejan de saltar a la vista cuestiones que apuntan hacia las condiciones de la vida dentro de estas comunidades, el desorden y el caos diario que convive con gestos de afectividad, anhelos y sueños. A simple vista, las escenas de la vida doméstica no parecen haber sido montadas o preparadas para la cámara, sin embargo, no es así: en las imágenes hay evidencias de modificación de los espacios y re colocación de los objetos con el objetivo de focalizar temáticas definidas, como se verá a continuación.



Ilustración 17: Ingrid Hernández, *Indoor Tijuana* 2009



Ilustración 18: Ingrid Hernández, *Indoor Tijuana* 2009



Ilustración 19: Ingrid Hernández, *Indoor Tijuana* 2009

Un ejemplo de la intervención deliberada de la configuración de los objetos en la imagen ocurre en una serie de tres fotografías que ofrecen tres perspectivas distintas de estancias que funcionan como recámaras o lugares de descanso, donde hay camas y áreas que aglomeran ropa o prendas y accesorios de vestir. No es posible saber si una de las imágenes (Ilustración 17)

pertenece a la misma habitación, ya que la forma en que se encuentran organizados los objetos en esa fotografía es mucho más cuidadosa, tiene mayor atención a la simetría y el orden, por ello se distingue de las otras dos imágenes (Ilustraciones 18 y 19), que son dos perspectivas distintas de una misma habitación. Hay varias cuestiones que realzan los puntos en común de las tres fotografías, una de ellas es el empleo de puertas de garaje desechadas, que en este caso han sido reutilizadas para fungir como las paredes de la vivienda, lo cual se delata en sus molduras, escala y dimensiones. Otra cuestión que une a las imágenes es la iluminación y la entrada de los elementos del exterior a través de las rendijas y las uniones desiguales en las esquinas y el techo (este motivo también lo empleaba ERRE en *Century 21*), pero el vínculo más evidente que hay entre las tres fotografías es el empleo de distintas tonalidades de pintura rosa en paredes y mobiliario, lo cual conecta al espacio con concepciones de feminidad y con la búsqueda de transformar e iluminar el ambiente habitable mediante el color. Además de que denota el énfasis de la artista en incluir en su registro las decisiones de decoración realizadas por quienes habitan los espacios y plantear preguntas en torno a la genealogía de estas elecciones.

En las ilustraciones 18 y 19 hay un detalle que llama la atención, este detalle delata que al tomar las fotografías la artista realizó una intervención del espacio y un ajuste parcial de la configuración de los objetos con una intención definida. En el primer plano de la figura 15, al centro, aparece una caja de cartón que contiene basura. Lo que llama la atención en esta caja son las impresiones sobre sus caras; en un extremo se encuentra la palabra “Domestic” seguida de un número, mientras que otro de los lados tiene el logo de una manzana. En la imagen 16, la caja en cuestión aparece parcialmente dentro del recuadro, pero se encuentra situada en el extremo izquierdo inferior y en la imagen solo se puede leer la palabra “Domestic.” La pregunta que surge de esta recolocación de los objetos es: ¿por qué la artista decidiría modificar de una manera tan evidente el espacio? ¿por qué es tan importante esta caja con basura en las imágenes? Sin duda tiene alguna función la palabra “Domestic”, que hace una obvia referencia al espacio doméstico y a la temática que maneja Hernández en esta serie, sin embargo, la centralidad monolítica que se le da a la caja en la figura 15 exige la atención del espectador. En esta imagen también se puede apreciar con claridad el logo de la manzana. El logo tiene la particularidad de incluir un diseño tipográfico ondulado de la palabra “Washington” superpuesto a la silueta de la fruta. Aquí la artista parece hacer una referencia a los alcances de la economía global y sus lazos, que llegan a cualquier lugar del mundo. La palabra “Washington” alude al impacto de los Estados Unidos en las comunidades de la frontera, sin embargo, al indagar un poco más sobre la compañía que ostenta este logo, descubrimos que se trata de la “Washington Apple Commission”, una agencia gubernamental manejada y financiada por los productores de manzanas estadounidenses, cuya misión es “to serve the Washington Apple industry by increasing consumer demand through innovative marketing and promotions in international markets.”⁶³

El fenómeno de la aparición de esta caja (desechada y reutilizada) en una comunidad irregular de Tijuana es una evidencia de que los objetivos de esta agencia estadounidense se cumplen al pie de la letra. La intervención de la mano de la artista en la colocación de la caja al centro de la imagen no se trata de una simple decisión de composición y encuadre, sino es algo que revela una de las vertientes de la temática que le interesa destacar, además de que sugiere un comentario que incluye de nuevo a la ironía, puesto que esta caja re-imaginada como cesto de basura es un símbolo de la influencia de los Estados Unidos en la frontera mexicana.

⁶³ Washington Apple Commission, Mission Statement. <https://bestapples.com/general-contact-info/about-wac/> (20 mayo 2021)

Las fotografías de Hernández elaboran un registro que permite rastrear elementos que van más allá de lo evidente, pero también revela la perenne inestabilidad de comunidades compuestas de casas que no son permanentes y subsisten a merced de los cambios que pudieran llevarlas a la desarticulación o el abandono. Más que ofrecer respuestas definitivas a través de sus fotografías, Hernández propone generar imágenes que permitan la reflexión en torno al espacio doméstico en contextos de inestabilidad y de desplazamiento. Ello la ha llevado a trabajar esta temática en lugares muy alejados del contexto tijuanaense, como los proyectos que desarrolló en Colombia con comunidades desplazadas, y en Nueva York donde trabajó con comunidades de migrantes latinoamericanos. En tiempos más recientes llegó a la documentación de los espacios familiares de su propia casa. En todos estos proyectos ha logrado encontrar vectores que apuntan a temas presentes en toda su obra: la memoria, la relación afectiva con el espacio y los objetos, la crítica en torno a las circunstancias económicas que contribuyen a la producción de estos espacios, así como las presencias invisibles en ellos.

Observaciones finales

Los trabajos realizados por estos artistas representan un punto de partida para plantear espacios alternativos que permitan profundizar en la reflexión en torno a las implicaciones de vivir en la frontera, además de que han abierto la puerta a otros artistas que actualmente desarrollan proyectos con esta temática cuyos proyectos han continuado la línea de la exploración del paisaje urbano en relación con el espacio doméstico y han generado nuevas discusiones que diversifican el campo.⁶⁴

Los proyectos de modernización urbana gubernamentales o privados no necesariamente han logrado contribuir a la mejoría de la situación habitacional en la ciudad y tampoco han logrado mitigar, ni siquiera de manera limitada, la problemática de vivienda de una región que se caracteriza por su complejidad.⁶⁵ La prueba de la ineficacia de estos proyectos se encuentra en el desarrollo de fraccionamientos residenciales cuyo objetivo no fue el de mejorar la calidad de vida de los habitantes de la ciudad, sino generar plusvalía a las compañías inmobiliarias que explotaron a su conveniencia la legislación de vivienda en turno.⁶⁶ De esa manera, llevaron a límites minúsculos la reducción de los espacios en las casas, generando con ello condiciones de hacinamiento en los hogares, además de que no brindaron garantía alguna de seguridad, accesibilidad, transporte o servicios públicos a la población de bajos recursos que invirtió en esas viviendas. El caso más grave de esta problemática lo tenemos en los enormes proyectos

⁶⁴ Por ejemplo, las series fotográficas de la artista visual Mónica Arreola, quien documenta el abandono, las condiciones y dimensiones de la vivienda de interés social en Tijuana. Ana Andrade es otra artista que explora formatos no tradicionales de vivienda, en su caso los espacios conocidos como “ñongos,” que son lugares semi-subterráneos contruidos con desechos y materiales variados, que se localizan en la plancha del Río Tijuana, en los que viven personas sin hogar (en su mayoría deportadas).

⁶⁵ A pesar de que se considera uno de los derechos fundamentales para los mexicanos, como lo dice el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social: “El derecho a la vivienda digna implica que los ciudadanos de todos los perfiles económicos y socioculturales tengan la posibilidad de acceder a una vivienda de calidad, bien ubicada, con servicios básicos, con seguridad en su tenencia y que, como asentamiento, atienda estándares éticos de calidad. En México, hay un rezago habitacional del 45% y se identifican desigualdades claras en cuanto a la disponibilidad de equipamiento, infraestructura básica y acceso a servicios.”(6)

⁶⁶ Este tipo de políticas cambiaron al terminar el sexenio de Felipe Calderón, sin embargo, su “Programa Nacional de vivienda 2007-2012 Hacia un desarrollo sustentable” dejó una catástrofe habitacional a lo largo del país.

residenciales donde la situación llegó a un extremo tal que las comunidades fueron abandonadas, tanto por las compañías como por los compradores.⁶⁷ Si bien, hay graves condiciones de precariedad en la forma de vida de las comunidades informales, la explotación de la problemática de vivienda por parte de las inmobiliarias y de los gobiernos, más que brindar soluciones, ha contribuido a agudizar la problemática en la población que, buscando adquirir legalmente una vivienda, se ve endeudada y sin acceso al hogar en el que invirtió.

La obra de artistas como ERRE e Ingrid Hernández nos recuerda la importancia de la vivienda y del espacio doméstico, así como la forma en que este espacio tiene el potencial de reflejar las identidades de sus habitantes y de provocar una reflexión en torno al espacio que se habita. Estos artistas contribuyen también con la reinterpretación del paisaje urbano fronterizo y con la desestabilización de una serie estereotipos que han fortalecido la marginalización de las comunidades informales de la frontera. Al poner en el centro el espacio doméstico y traerlo al espacio simbólico de las artes visuales, los artistas siguen una estrategia disruptiva que permite a estas comunidades formar parte de un discurso donde es inusual que tengan cabida, a menos de que sea desde la mirada del pintoresquismo, el discurso del rechazo o el de la compasión.

⁶⁷ Un macroproyecto fallido es la ciudad satélite “Valle de las Palmas”, que prometía la solución a los problemas de vivienda de la ciudad empleando un discurso mercadológico basado en la sustentabilidad y ahora es una ciudad fantasma.

Capítulo 2: Vestigios industriales transnacionales. Políticas de la basura, el trabajo y el arte en la frontera México-Estados Unidos.

“That’s pretty much what TJ is about--America’s dirty backyard. Whatever they don’t want, they just throw it down to us. We make art out of it. It’s payback.”

Gerardo Yepiz.

Introducción:

La arraigada tradición del uso, reinterpretación y reorientación de materiales de desecho en el paisaje urbano de Tijuana deviene en la definición de un paradigma estético profundamente enraizado en la identidad de la ciudad. Este paradigma tiene su origen en la experiencia colectiva y transita hacia el campo del arte, se trata de un fenómeno de reapropiación y resignificación derivado de los procesos sociales, económicos y de intercambio, dentro del frágil equilibrio del espacio fronterizo. En casos como el de la obra visual del artista Jaime Ruiz Otis, la reutilización de materiales descartados que en otros contextos serían considerados basura, llegan a convertirse en expresiones simbólicas y creativas donde se fusiona la identidad urbana del espacio de la frontera tijuanaense

En este capítulo estudio la obra de Ruiz Otis, un artista radicado en Tijuana, nacido en Mexicali en 1976, que se ha encargado de elaborar propuestas de artes visuales donde la conceptualización detrás de la obra visual aborda la complejidad de la problemática generada por la industria maquiladora y el impacto de la globalización en la frontera mexicana. La temática del trabajo de Ruiz Otis examina la manera en que los materiales excedentes derivados de la producción industrial contienen un lenguaje oculto que el artista desentierra para revelar en sus signos cuestiones como el impacto de la industria maquiladora en la frontera. El objetivo de este capítulo es estudiar la manera en que la producción visual de Ruiz Otis se relaciona con el surgimiento de un discurso crítico de réplica en torno a la industrialización y la globalización en la frontera entre México y los Estados Unidos. En relación con lo anterior, la finalidad de este apartado es dimensionar de qué manera las metodologías empleadas por Ruiz Otis están relacionadas con el espacio geopolítico fronterizo, además de responder al problema de la resignificación dentro de su producción artística, así como la manera en que sus intervenciones proporcionan cauces conceptuales que permiten tener un entendimiento distinto de las tensiones propias del espacio fronterizo.

En su obra Jaime Ruiz Otis emplea casi exclusivamente materiales residuales encontrados en basureros industriales. En su caso, estudio piezas de la retrospectiva “Intuir el azar” presentada en 2017 en Tijuana y en 2018 en a ciudad de Oaxaca, exhibición en la que se recapitularon diecinueve años de su producción artística. Los objetos en los que me enfocaré son piezas producidas a partir de desechos que la industria maquiladora deposita en basureros industriales, lo cuales son la fuente de donde el artista rescata vestigios y excedentes derivados de la producción en serie.

El impacto del Programa de Industrialización de las Fronteras y el TLCAN en el desarrollo de la industria maquiladora en el Norte de México.

La expansión en la frontera de la industria maquiladora de exportación (conocida en México con las siglas IME) tiene su momento cumbre después de 1 de enero de 1994, fecha en que entró en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN); sin embargo, sus antecedentes datan de 1965, año en el que a nivel federal inició el Programa de Industrialización de las Fronteras. En Tijuana el PIF marcaría una pauta entre la primera y la

segunda etapa de la ciudad, como se verá a continuación: la primera etapa inició al fundarse la ciudad en 1889 y se extendió hasta la década de los años 1960's (a lo largo de esta época las principales actividades económicas de la ciudad eran el turismo y la agricultura). La segunda etapa de la ciudad ocurre en la década de los años 1970's, época en que se incrementó de manera exponencial la industria maquiladora en la región fronteriza del norte de México, después del impulso que recibió el sector maquilador como consecuencia del lanzamiento del Programa de Industrialización de las Fronteras, que a nivel nacional fue uno de los ejes operacionales del proyecto neoliberal en el país.⁶⁸ El desarrollo de la industria maquiladora en la ciudad se encuentra alineado con las políticas económicas nacionales en turno, las cuales seguían una línea definida por varios países industrializados, dirigidos principalmente por los Estados Unidos. El crecimiento de la industria maquiladora ha sido tal que, a mediados de 2023 según el INEGI, en Tijuana hay 608 empresas maquiladoras que emplean a 263,594 personas.⁶⁹

El periodo económico que inició en 1965 significó una transición que transformaría el enfoque del desarrollo de México. Uno de los primeros cambios notables fue el inicio de una tendencia que limitaba el crecimiento de la industria nacional, al tiempo que se promovía una reestructuración de la economía a través del desarrollo de la industria extranjera en territorio mexicano. El objetivo de este cambio de rumbo fue atraer a la industria transnacional para su desarrollo en México, destacando la cercanía geográfica con los Estados Unidos y lo atractivo de los recursos disponibles, de manera que se mostraba al país como una opción conveniente, que podía competir con países manufactureros más alejados geográficamente.⁷⁰ Uno de los atractivos para dichas empresas era la disponibilidad de mano de obra no calificada, recurso que representaba una ventaja para las empresas extranjeras debido a las características laborales y de desarrollo de México, puesto que este tipo de mano de obra tenía la característica de contar con mínima organización sindical y entrenamiento escaso, cuestiones que se traducen en una fuerza laboral moldeable y una media salarial baja, cuestiones que son atractivas para la producción industrial extranjera, puesto que eventualmente representarían bajos costos operacionales para las transnacionales.⁷¹

El Programa de Industrialización de las Fronteras se desarrolló exitosamente gracias también a una serie de cambios en la política económica mexicana de finales del siglo XX. Esta transformación permitía el desarrollo de la industria extranjera dentro del territorio nacional mexicano y gracias a la cercanía geográfica con los Estados Unidos, potenció la proliferación de la industria maquiladora en la frontera entre México y los Estados Unidos, principalmente en las ciudades de Tijuana y Ciudad Juárez.

Como se mencionó anteriormente, el crecimiento de la industria maquiladora en México se disparó con el TLCAN y fue en la frontera del país donde ocurrió en mayor medida,

⁶⁸ Ver el estudio de Turner Barragán (383) sobre el impacto demográfico del desarrollo de la industria maquiladora y el TLCAN en el desarrollo de la frontera norte de México.

⁶⁹ Según Jorge Bustamante, en 1965 había 12 empresas maquiladoras con poco más de 3000 trabajadores en la región fronteriza y en 1974, ese número aumentó a 516 empresas, con más de 56,000 trabajadores.

⁷⁰ Recursos naturales, infraestructura, servicios, suelo, además de favorecer el crecimiento de la industria extranjera dentro del territorio nacional mediante la implementación de una legislación ventajosa para las empresas extranjeras.

⁷¹ Cypher la llama "Cheap, unorganized, low-skilled labor." Cypher, James M. "Development diverted: socioeconomic characteristics and impacts of mature maquilization." *The Social Costs of Industrial Growth in Northern Mexico* (2004): 343-382.

especialmente en el estado de Baja California, donde en 1980 había tan solo 230 empresas maquiladoras hasta que, en el año 2000, este número se incrementó a 1218 empresas. Si estos números se comparan con los del resto de los estados fronterizos, Baja California es la entidad con mayor cantidad de industria maquiladora de exportación, puesto que de todos los estados fronterizos para el año 2000, Baja California contaba con el 34% de las empresas maquiladoras que se posicionaron en la frontera norte de México. Es decir: de un total de 3,590 empresas maquiladoras de exportación 1,218 estaban localizadas en Baja California, como se puede ver en el siguiente cuadro:

Cuadro 6
Establecimientos, en la IME por entidad federativa, 1980-2000

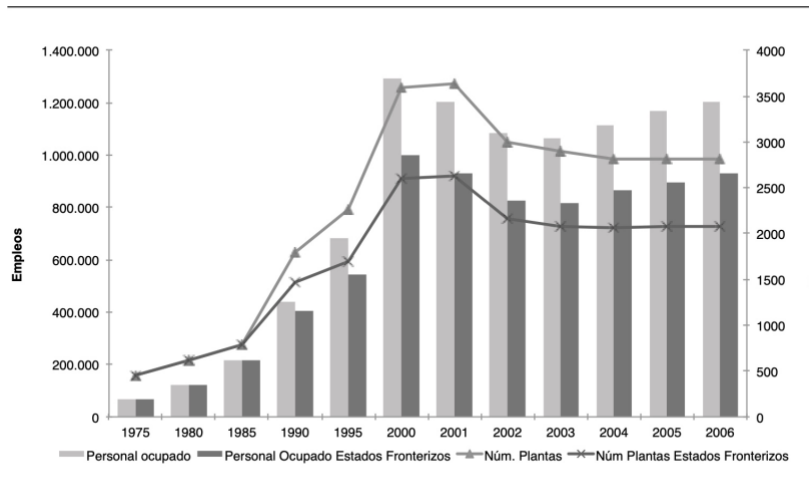
Año	Baja California	Sonora	Chihuahua	Coahuila	Nuevo León	Tamaulipas	Otros	Total
1980	230	81	121	31	-	81	76	620
1985	307	73	168	42	-	77	93	760
1990	640	155	311	133	65	225	174	1,703
1995	729	176	322	184	84	281	354	2,130
2000	1,218	284	446	280	156	375	831	3,590

Fuente: INEGI: (1998) (2001).

Ilustración 20: Turner Barragán, Ernesto.

Este tipo de industria se promovió a nivel nacional como una fuente inagotable de empleo, y en efecto, el empleo se incrementó especialmente en los estados del norte de México, como puede observarse en esta gráfica.

Gráfica 3
Número de Plantas Maquiladoras y Personal Ocupado a nivel Nacional y en los Estados Fronterizos



Fuente: Elaboración con base en datos del INEGI.

Ilustración 21: Carrillo y Hernández. Evolución y límites de la maquila frente al nuevo contexto político económico. 2020.⁷²

⁷² (Carrillo y Hernandez) La Gráfica 3 muestra la enorme participación de los Estados de la frontera norte en términos de establecimientos y personal ocupado hasta 2006, fecha en que cambió la estadística y a las plantas maquiladoras se sumaron otras plantas que exportaban bajo otros programas, como el Pitex, pasando ahora a formar la Industria Manufacturera, Maquiladora y Servicio para la Exportación (IMMEX). De acuerdo con la INDEX (2019), Baja California (1.137), Nuevo León (772) y Chihuahua

Sin embargo, las aportaciones de la industria maquiladora no se limitaron a servir como generadores de ingresos y fuentes de trabajo que rebasaban la capacidad del empleo disponible en el país, sino que se acompañaron de una compleja problemática que continúa permeando en todos los lugares donde operan las empresas que pertenecen al sector maquilador, esta problemática abarca factores sociales, habitacionales, laborales y ambientales, debido a que la industria maquiladora transnacional demanda una gran cantidad de recursos, ofrece bajos salarios y es un enorme generador de desechos y de contaminación. Con respecto a lo anterior, Carrillo y Hernández dicen en su artículo:

La frontera norte de México fue por varias décadas el lugar privilegiado para el establecimiento de las plantas maquiladoras. La IME se localizó en la frontera y se convirtió en un régimen de excepción *de facto*, ya que se permitían aspectos que eran prohibidos en el resto de México: el 100% de inversión extranjera directa en operaciones de manufactura, tarifas arancelarias especiales y la existencia de sindicatos con una clara orientación patronal.⁷³ (160)

Con el paso del tiempo se ha agudizado la complejidad de la problemática generada con la entrada en escena de la industria maquiladora en México. Sin embargo, a su vez, el crecimiento de la industria maquiladora no ha pasado desapercibido por los artistas y los estudiosos de los fenómenos culturales que han desarrollado discursos críticos en torno la industria maquiladora en diversos ámbitos del pensamiento. Una de estas líneas de pensamiento apunta al problema de la generación de desechos y remanentes del trabajo industrial, así como su destino final, que es el detonante de la temática y la materialidad en la obra de Otis, el artista de que me ocupó en este capítulo.

El basurero como archivo.

“I describe my work as a primitive process of collecting— hardcore dumpster diving.”
-Jaime Ruiz Otis

Michel De Certeau concibe a la ciudad como un texto plagado de historias fragmentadas, discursos, retóricas, palimpsestos, un cosmos perennemente sujeto a la transformación de quienes la habitan, planean o recorren. De Certeau sugiere una mirada que desnaturaliza al sistema urbano permitiendo entender lo extraordinario de las experiencias cotidianas y habituales, como el acto de andar en la ciudad. Para De Certeau, este acto es una experiencia de interacción singular que transforma constantemente al sistema urbano sin importar las reglas determinadas por aquellos que lo diseñaron, planearon o desarrollaron, llámense urbanistas, arquitectos o constructores (129).⁷⁴ Esta mirada desnaturalizadora domina la práctica creativa de Jaime Ruiz Otis y le da la facultad de profundizar en la lectura y la reinterpretación del entorno, los materiales y los fenómenos que le rodean.

(592) son los tres Estados que concentran el mayor número de establecimientos manufactureros en la actualidad.

⁷³ Carrillo, J., Hernández A.K. “Evolución y límites de la maquila en México frente al nuevo contexto político económico.” Nefta y Garza Toledo, eds. *Trabajo y crisis de los modelos productivos en América Latina*. CLACSO 2020.

⁷⁴ De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer. I*. Vol. 1. Universidad Iberoamericana, 1996

Sin un entrenamiento académico formal en las artes, Otis inició su carrera como pintor en 1993 con el maestro Álvaro Blancarte, un conocido pintor de la ciudad de Tecate. Permaneció como su discípulo durante siete años, desde que tenía 17 años de edad y hasta que cumpliera los 24. Y desde entonces ya empleaba como lienzo las superficies de materiales aleatorios. Tiempo después tuvo un empleo en una maquiladora donde su trabajo era estar a cargo de los desechos industriales. Esta circunstancia le permitió descubrir lo que después se convertiría en una de las fuentes principales de su obra artística: el rescate y la reinterpretación de los desechos serializados de la producción industrial. En esta época de su vida se agudizó su mirada lectora del entorno, puesto que en los momentos de descanso que le permitía el estricto horario de trabajo de la maquiladora, se aproximaba a los contenedores de basura del parque industrial a rescatar materiales y objetos de entre las toneladas de desechos que ahí se depositaban. Al respecto, ha planteado:

Empecé pintando, pero siempre trabajando con cosas que me encontraba. Empecé con los desechos industriales porque estaba trabajando en una maquiladora en Tecate, era encargado de los residuos tóxicos y ahí iba a pepenar a la hora de la comida y me empecé a encontrar una maravilla de materiales; tenía como 23 años, como unos cinco años pintando.⁷⁵

La creación artística que incluye en su metodología un proceso de recolección de materiales desechados tiene demandas creativas considerables y requiere de flexibilidad, en virtud de que es una metodología en la que intervienen cuestiones tan contingentes como el azar de la recolección. Lo impredecible de un proyecto de arte cuya materialidad no se apega a tradiciones de uso de los materiales preestablecidas, cuestiona la ilusión de control que pudiera aportar la planeación y la preconcepción de un proyecto determinado. Estas circunstancias contingentes son las que caracterizan la práctica artística habitual de Otis, ya que su producción depende de las cantidad y cualidad de los materiales que encuentra en los basureros industriales. Otis se cuestiona constantemente cuáles son las posibilidades y límites de los materiales que recoge de la basura, así como los mensajes que los materiales transmiten y las formas en que los puede emplear. Este proceso le exige al artista una gran inventiva, debido a la incertidumbre de la cantidad y características de los materiales que habrá de utilizar. Sin embargo, a Otis estas condiciones más que un reto insalvable, le representan una cuestión habitual que ha practicado desde su infancia en Tecate, Baja California, donde, como ya se dijo antes, desde muy joven se interesó en los objetos encontrados.

El descubrimiento de los materiales desechados por la industria sería una revelación para la práctica artística de Otis, este descubrimiento le daría acceso a materiales como la hoja de oro, películas autoadhesivas plásticas o metálicas, tóner de fax usado, superficies de trabajo industriales, y todo tipo de restos y sobrantes:

I started finding a lot of materials like used fax toner, metallic foils – gold, bronze, copper, silver – that we used to print text on books and then the rest would be discarded. [The maquiladoras] only use about 5 percent of the material and then they throw away a lot. I began transferring those materials to surfaces. For my paintings, I discovered my own techniques for how to transfer certain materials.⁷⁶ (Otis)

⁷⁵ Jaime Ruiz Otis. En “Jaime Ruiz Otis, de la intuición a la experimentación”, *Zeta*. Consultado el 12 de agosto 2019 <https://zetatijuana.com/2019/08/jaime-ruiz-otis-de-la-intuicion-a-la-experimentacion/>

⁷⁶ En Caraska, Claire. “Questions for Jaime Ruiz Otis.” *Voice of San Diego*, 2005

La práctica habitual del rescate de materiales como parte de su proceso creativo le permitiría explorar el lenguaje de los desechos e integrar estos remanentes industriales en su producción. De este proceso surgió una serie llamada “Las sobras” (2007), en clara alusión a la producción de obra visual con materiales sobrantes. Fue a partir de este momento que también empezó a firmar sus piezas como “Ruizcycle,” empleando una estructura del *espanglish* en su nombre al yuxtaponer su apellido, “Ruiz” con la palabra ‘recycle’, en alusión al proceso de exploración de los materiales que se encontraba desarrollando y a su propio origen fronterizo. Al mismo tiempo, se trata de un nombre que dirige una pauta a la integración de un lenguaje ecocrítico en la conceptualización de su obra visual.⁷⁷

Con el descubrimiento de los materiales rescatables que Otis encontraba en basureros y contenedores de parques y plantas industriales, desarrolló una especie de metodología de investigación y de rescate, de manera que su aproximación a esos espacios de descarte empezó a convertirse en una suerte de visita exploratoria a los “archivos” o basureros donde se concentraban los desechos industriales de la ciudad, a los cuales acudía de manera constante para adquirir materiales y objetos que posteriormente catalogaría y coleccionaría con el objetivo de darles una utilidad posterior en piezas e instalaciones de arte. Este ejercicio de rescate es parte de su metodología y le ha permitido incluso elaborar comisiones o instalaciones en otros lugares o en otros países, a donde viaja y lleva consigo esos materiales de desecho para instalarlos in situ. Cabe señalar que Otis no se ha dedicado exclusivamente al rescate aleatorio de materiales, sino que también se ha dirigido a buscar desechos en plantas recicladoras, donde le es posible comprar materiales específicos en grandes cantidades.

El primer ejemplo de la producción visual de Otis es una serie que surgió a partir de restos y sobrantes de etiquetas autoadhesivas (*stickers*, calcomanías, pegatinas) plastificadas, metalizadas y de papel. Estas etiquetas provienen de imprentas, de empresas publicitarias y de la producción industrial. Otis produjo una serie de piezas abstractas con los autoadheribles cuya función original era el utilizarse en la identificación de resistencias, baterías, transistores y semiconductores de aparatos electrónicos, como ocurre con la pieza llamada “Repulsión”.

⁷⁷ Jaime Ruiz Otis, entrevista con Transmedios <https://www.youtube.com/watch?v=Pc7IxZ2I9N4>



Ilustración 22: “Repulsión”, 2015. Material autoadhesivo sobre acrílico 89 x 47.5 cm

El caso de los materiales adhesivos se destaca porque que las características de este tipo de desechos no permiten su entrada en la cadena de reciclaje y una vez desechados van directo a la tierra en el relleno sanitario. Esto es algo que llamó la atención de Otis, quien elaboró una de sus primeras instalaciones de gran formato a partir de materiales adhesivos. Uno de los temas de esta pieza era la ecología y el paisaje urbano. Otis elaboró una instalación que recubría de autoadhesivos parte de los muros y el piso de una sala de exhibición en el Centro Cultural Tijuana, las formaciones visuales presentaban una convivencia entre lo figurativo y la abstracción donde la unión de volúmenes, líneas y colores sugerían vistas y detalles de paisajes urbanos. Por un lado, las composiciones lograban sugerir elementos figurativos que permitían a los espectadores identificar formas reconocibles de paisajes urbanos, y por otro lado las cualidades y formas de los propios materiales adheribles, permitían al espectador, acercarse al detalle y participar en el juego de perspectivas de esta pieza.



Ilustración 23: “Trade Marks” 2008. Instalación de adhesivos industriales desechados sobre muro, Cecut, Tijuana.

Las piezas y proyectos pictóricos, así como las instalaciones de mediano y gran formato que Otis ha producido con materiales autoadheribles le han permitido proponer una reflexión en torno a cuestiones temáticas como el trabajo industrial en serie, los residuos, la contaminación industrial y la ecología. Sin embargo, su propuesta no se reduce a ello, sino que también incluye una reflexión en torno a las tradiciones y convenciones del uso de materiales en el arte. La resignificación y el rescate de materiales descartados en sus piezas diversifica la función de los desechos al hacer la propuesta de darles una nueva lectura y reinterpretarlos para elaborar su obra visual, como bien lo indica el artista:

Me asombra la cantidad y me atrae la amplia variedad de materiales que azarosamente voy encontrando en los contenedores de basura. La diversidad, cualidades y maleabilidad de los mismos materiales son los que me disparan ideas y formas, y los que determinan qué clase de soportes, medios y composiciones debo utilizar. Para mí los residuos no son desperdicios sino una oportunidad de explorar plásticamente, encontrando el uso y función más adecuados entre las inusitadas formas y características que descubro. Esta práctica me permite meditar sobre la existencia, el origen mismo de la vida, lo micro y lo macro.⁷⁸ (Otis)

Pepenar: el arte de la recolección.

Abro un paréntesis para reflexionar en torno al verbo “pepenar” una palabra central dentro del discurso de Otis, quien la utiliza cuando se refiere a su propia búsqueda y recolección de materiales descartados. Esta palabra es un verbo de origen náhuatl: *pehpena*, y de esta palabra deriva la palabra “pepenador” que en el habla habitual de México se utiliza para referirse a la persona que se dedica a la recolección y clasificación de materiales desechados para su rescate,

⁷⁸ “Jaime Ruiz Otis (Ruizcycle)” *Abstraction in Action*, <http://abstractioninaction.com/artists/ruizcycle/> consultado el 2 de noviembre de 2019.

reutilización y/o reciclaje.⁷⁹ La actividad del pepenador (y la propia palabra) generalmente tiene una connotación negativa, puesto que se relaciona con hurgar entre la basura, con lo que no tiene valor, con los materiales y objetos desechados, con la suciedad e incluso con la enfermedad. Otis está consciente de este estereotipo y de los prejuicios en torno a la práctica laboral de los pepenadores.⁸⁰ Sin embargo, reconoce que el trabajo del pepenador tiene una función importante en la actualidad, y está ligada directamente al sistema de la producción industrial. Otis, a continuación, apunta:

Hasta la fecha, encuentro el proceso de buscar en los contenedores de basura industrial o recicladoras fuertemente conectado con prácticas humanas arcaicas: como los primeros nómadas que aprendían a reconocer y recolectar frutos, hierbas, insectos y materiales, para su subsistencia, en los distintos territorios que recorrían y habitaban. La labor de los pepenadores está completamente subestimada en nuestros días frente a los patrones de producción, consumo y desecho masivo de las sociedades capitalistas contemporáneas, a pesar de ser más necesaria que nunca.⁸¹ (Otis)

La relectura que hace Otis del proceso de pepenar reposiciona esta práctica como parte integral de la subsistencia humana y plantea a esta práctica como una cadena que continúa desde la antigüedad hasta la actualidad.

Una cuestión de importancia en la práctica del rescate de materiales en el arte es que permite releer, cuestionar y desestigmatizar paradigmas de la marginalidad, por ejemplo, la figura y la metodología del recolector de basura, quien, como lo ha dicho Otis, es un sujeto que realiza una actividad valiosa para la sociedad, aunque actualmente en las sociedades industrializadas al recolector de materiales descartados se le relaciona con la pobreza, la marginalidad, la suciedad, la carencia y la abyección.⁸²

El tema de la redefinición y redignificación de la figura del pepenador es algo que ha estado vivo en años recientes, por ejemplo, con el surgimiento de las editoriales cartoneras en Argentina después de la crisis económica del 2001 y su expansión en gran parte de América Latina, movimiento que eventualmente alcanzó los Estados Unidos. Hay un diálogo con otros artistas contemporáneos de la ciudad de Tijuana, por ejemplo con Alejandro Zacarías, quien a su vez incluye en su metodología creativa la recolección de objetos desechados para producir piezas escultóricas tridimensionales.

⁷⁹ Online Nahuatl Dictionary: pehpēna, 1. to pick up things scattered on the ground. 2. to become the godparent of a sick person during the tlamānāliztli ceremony. 3. to become the godparent of a child. <https://nahuatl.uoregon.edu/content/pehpēna>

⁸⁰ Hay una serie de estudios en torno a los cacicazgos, el trabajo y la explotación de los pepenadores en México, uno de ellos es *La sociedad de la basura, caciquismo urbano en la ciudad de México* de Héctor F. Castillo Berthier.

⁸¹ “Jaime Ruiz Otis (Ruizcycle)” *Abstraction in Action*, <http://abstractioninaction.com/artists/ruizcycle/> consultado el 2 de noviembre de 2019.

⁸² Como indican Wrigley y Medina, desde el siglo X, con el incremento de la producción de papel, surgió la demanda del trabajo de recolectores de trapos (huesos, cuerdas y otros materiales fibrosos) los cuales se usaban para la elaboración de papel (antes de que se desarrollaran procesos más modernos, como aquellos en que se emplea la celulosa como materia prima). Este antecedente se relaciona con la sistematización del rescate de materiales, sin embargo, desde mucho antes era una práctica frecuente. Adicionalmente, Martín Medina examina el papel del reciclador informal en distintos países de América Latina. Señala casos concretos que ejemplifican la percepción social de rechazo hacia esta figura.



Ilustración 24: Una pieza fotografiada en el paisaje tijuanaense, titulada “Isla residuos” del artista visual Alejandro Zacarías. <https://www.pbssocal.org/shows/artbound/scavenger-harmony-alejandro-zacarias-deconstructs-tijuana>

La acción de pepenar y de reciclar no solo es una práctica antigua de aprovechar al máximo los recursos, sino que además se trata de un tema y una estrategia recursiva recurrente en la historia del arte. Sin embargo, la forma de aproximarse al acto de pepenar depende del objetivo, la mirada y las preconcepciones de cada artista. Por ejemplo, el pintor mexicano Diego Rivera también empleó como tema al fenómeno de la recolección informal de basura. En su caso, Rivera elaboró en 1935 la pintura “Pepenadora”, una pieza que retrata una figura femenina en cuyas espaldas lleva un gran bulto sostenido por una especie de mecapal que lleva a la altura del cuello en un gesto de esfuerzo, pesadez e incluso falta de aliento, puesto que la figura aparece con la boca abierta y el cuerpo inclinado hacia enfrente con la postura corporal de quien va andando con dificultad debido al peso que carga sobre sí.⁸³

⁸³ Esta pieza pertenece actualmente al Museo Soumaya, un museo privado perteneciente a la fundación Slim, de Carlos Slim. Los datos de la casa de subastas Christie’s indican que en 2018 la pintura se subastó y se vendió en \$237,500 dólares.



Ilustración 25: Rivera, Diego. “Pepenadora”, Artnet. <https://www.artnet.com/artists/diego-rivera/pepenadora-rv0TaRFmXNymIjos5oBN0w2>

Aunque esta pieza está cargada de elementos simbólicos que aluden a la dificultad de este trabajo, llama la atención la manera en que la pintura se describía en una subasta a los potenciales compradores que participarían en la puja:

In the Nahuatl language, *pepenar* means to scavenge or gather what is still usable from the refuse. Rivera illustrates for us a woman from one of the lowest social strata, who earns a living from the laborious task of carrying a load of what she has gathered during a long and unrewarding day. He captures this arduous task with a stoicism akin to that of Greco-Roman sculptures, as if they were artifacts from the excavations at Herculaneum and Pompeii. With this magnificent composition, Rivera calls attention to the world of waste that this poor woman carries on her back, yet she remains undefeated, even as she walks barefoot. Finally, the great muralist reveals to the spectator’s attentive eyes an homage to the most unprotected of social classes in Mexico and shares his grand humanistic vision by elevating his subject matter and placing it at the forefront of universal art.⁸⁴ (Lozano)

El lenguaje que emplea Lozano para describir la pieza parece aludir precisamente a la mirada estigmatizada con que se observa comúnmente a las personas que realizan la labor de rescatar materiales desechados. Salta la expresión “unrewarding day”, donde el crítico presenta sus propias connotaciones negativas del trabajo de la recolección de desechos.

⁸⁴ Lot Essay. “Pepenadora”, Lot 25, Christie’s live auction 15459, Latin American art, closed May 2018 <https://www.christies.com/en/lot/lot-6142943>

En contraste, en la obra de Otis no se retrata la figura del pepenador ni el acto de pepenar, sino que el artista mismo se reconoce e identifica como otro pepenador. Es precisamente su propio proceso y práctica de recolección los que le permiten reflexionar en torno a la valía del trabajo del recolector, su servicio e intervención en el entorno. El artista percibe al pepenador de basura como una figura urbana invisible que hace un servicio valioso a la sociedad y va más allá, porque se identifica el mismo con el trabajo del pepenador. A través de sus piezas, no solo propone establecer un diálogo entre la industrialización, la generación de desechos, el desperdicio, la contaminación y el trabajo industrial en serie, sino que plantea la reexaminación del recolector informal de basura.⁸⁵ La labor del recolector surgió a manera de actividad residual de cualquier tipo de producción tecnológica (en las sociedades industrializadas es común que se trate de una actividad derivada de la producción industrial), sin embargo es un tipo de trabajo ancestral desarrollado por los seres humanos desde hace siglos.⁸⁶

Cuando Otis alude a la importancia del trabajo que realizan los pepenadores parece referirse a la relevancia que tiene el aprovechamiento de recursos en su máxima capacidad, especialmente en una época donde el desperdicio no solo produce contaminación, sino que invalida de cierta medida el trabajo y la energía que se invierte en la producción de bienes y materiales. Al asumirse como pepenador, Otis revalora y reivindica la figura de un sujeto social que realiza un trabajo necesario en las ciudades contemporáneas. Sus producciones elaboradas con basura y desechos proponen la transformación de la manera en que la sociedad percibe los materiales descartados, así como las concepciones discriminatorias generadas alrededor de los sujetos que trabajan en su rescate.

El rescate y la reutilización de materiales desechados es una actividad que se lleva a cabo en cualquier parte del mundo donde haya remanentes de la producción industrial o del consumo. Así lo ha descubierto Ruiz Otis al hacer algunos proyectos en el extranjero, un ejemplo de ello ocurrió durante su participación en la residencia llamada TJINCHINA, que el artista tuvo en Beijing, China. En este proyecto Ruiz Otis reforzó su metodología, contribuyendo a evidenciar las similitudes del proceso de rescate de materiales en las sociedades altamente industrializadas.

En Beijing Otis se dedicó a seguir a pepenadores locales que recolectaban materiales desechados con el objetivo de transportarlos a plantas recicladoras. El trabajo de las personas que se dedican a la pepena no es simplemente una cuestión de subsistencia, puesto que su labor contribuye al equilibrio económico, ambiental y climático, al evitar el desperdicio de materiales. En Beijing, a pesar de las dificultades de comunicación por no tener dominio del idioma local, Otis logró entablar relación con algunas de las personas dedicadas al rescate y al reciclaje. Fue así como los siguió, descubrió sus rutas e interactuó con ellos para conocer su proceso, las fuentes de los materiales que reciclaban y su destino final. A partir de esta relación desarrolló su proyecto donde recolectó una serie de figuras de poliestireno desechadas que comúnmente son

⁸⁵ En otros contextos y periodos se le ha conocido como “pepenador”, “cartonero”, “trapero”, “basurero”, “buscabotes”, “chiffonier”, etc. El nombre que se asigna al recolector en un determinado contexto tiene una relación directa con los materiales que rescata. Por ejemplo: aquel que recoge trapos se le ha denominado “trapero”, en tanto que al que recoge basura, es posible que se le conozca como “basurero”, al igual que a quien recoge cartón se le denomina “cartonero”, etc.

⁸⁶ La recolección de basura y desechos es una actividad que se ha desarrollado durante siglos y que se incrementó a partir de la revolución industrial del siglo XIX, como lo afirma Wrigley en *Más allá de la basura*. A su vez, Medina elabora una cronología de la práctica de la recolección de desechos desde el periodo neolítico, pasando por la antigua Roma, la edad media, el renacimiento, la edad temprana moderna, el siglo XIX, hasta nuestros días.

empleadas en el embalaje protector de artículos de consumo. Otis empleó estos materiales para realizar una instalación dentro de un espacio de exhibición.⁸⁷

En esta pieza el artista buscó extender y cuestionar la idea de la escritura y el lenguaje, cubriendo la galería con una serie de caracteres formados con las siluetas de las piezas de poliestireno. Las figuras de poliestireno fungieron técnicamente como los relieves de una serie de sellos que Otis cubrió con pintura roja, para estampar con ellos las paredes blancas del espacio de exhibición. Además de lo anterior, Ruiz Otis logró explorar el concepto de la impresión serializada, al generar un prototipo de imprenta a gran escala, donde los caracteres plasman un lenguaje inventado e indescifrable que se deriva de la industrialización, el consumo y el desperdicio.



Ilustración 26: Vista de instalación “Polyestirene Characters”, TJINCHINA Project room, Caochangdi China, 2012. <https://jaime-ruiz-otis.com/portfolio/polyestyrene-characters/>

Conexiones temporales a través de los desechos post industriales: referencias arcaicas en “Tapete de huarache radial”, “Gold Foil Totem” y “A Strange Kind of Temple”.

En la obra visual de Otis hay referentes arcaicos que llevan al espectador a una serie de rutas de reflexión que conectan temporalidades donde se unen modernidad y pasado. Un ejemplo de esto es la pieza “Tapete de huarache radial”, un tapete elaborado con recortes de neumáticos para automóvil unidos con amarres de plástico. Los recortes de neumático unificados en el tapete tienen la silueta de suelas de calzado, haciendo referencia a la práctica común de emplear gomas de llantas viejas en la elaboración de las suelas de huaraches. Generalmente los huaraches están hechos de tiras de cuero entretejidas y es habitual que se les relacione con la vestimenta del campo y de la población indígena de México. Se trata de un tipo de calzado de origen prehispánico, sin embargo, en su modalidad contemporánea sufrieron un cambio importante que incrementó su durabilidad y resistencia: los materiales naturales empleados en las suelas fueron sustituidos por materiales post-consumo provenientes de la industria. De manera específica; en la actualidad, dada su durabilidad, flexibilidad y abundancia, la elaboración de huaraches incluye la reutilización de los neumáticos de automóvil en la elaboración de suelas. El uso común de los,

⁸⁷ Ruiz Otis, Jaime. <http://jaimeruizotis.com/polyestyrene-characters/>

neumáticos recortados para adaptarlos a las suelas de este calzado se dio a partir del siglo XX como una estrategia de rescate de un desecho abundante y asequible, cuyas propiedades permitieron su adaptación para solucionar el problema de la durabilidad en este tipo de calzado.



Ilustración 27: Jaime Ruiz Otis, “Tapete de huarache radial”, 2018. Recortes de llanta de caucho y amarres de plástico.

En “Tapete de huarache radial”, Ruiz Otis no solo enlaza elementos para el desplazamiento y la velocidad: el neumático y la suela del calzado, sino que elabora una obra de arte instalación donde unifica en una pieza la tradición prehispánica, el desarrollo tecnológico implícito en la tecnología para el desplazamiento terrestre y la problemática ambiental generada a partir del desarrollo de esta tecnología durante el siglo XX. La industrialización de materiales como el caucho y el acero ocurre precisamente en el siglo XX y aunque dada su versatilidad el uso de estas materias primas por sí solas pareciera ser inagotable, se unifica en las gomas de las llantas de los automóviles modernos, cuya elaboración incluye precisamente materiales como el caucho, el acero, polímeros sintéticos y otros componentes. En “Tapete de huarache radial”, Ruiz Otis sugiere la presencia de un puente temporal que nos ofrece perspectivas del pasado prehispánico y del desarrollo en el siglo XX, ya mencionadas aquí, como la industrialización de materias primas y la manera en que su reutilización post-consumo transformó un elemento de la indumentaria tradicional en México. Sin embargo, la pieza también plantea preguntas en torno al movimiento de la colectividad, puesto que “Tapete de huarache radial” es una pieza que se exhibe sobre el piso de la galería, apegándose al suelo, la superficie propia del desplazamiento terrestre. El tema de la colectividad está presente en la unión simbólica de múltiples pisadas anónimas, que potencialmente pueden unirse a las pisadas de los espectadores. Además, Ruiz Otis plantea el vínculo entre el cuerpo y la máquina mediante la unión de formas angulares y curvas. La presencia de la máquina se revela en los recortes angulares que incluye la pieza, donde pueden verse diferentes aspectos de las marcas de tracción de los neumáticos, mismas que tienen la función de garantizar el agarre dentro de la mecánica del desplazamiento automotriz. A su vez, a las formas angulares aquí mencionadas, Ruiz Otis une formas curvas, cuya cadencia y sinuosidad sugieren al cuerpo humano, representado por la suela del calzado como parte de su protección frente al impacto que genera el desplazamiento, la motricidad corporal y la caminata

en los pies humanos. Y es aquí en el punto donde el espectador se enfrenta a las infinitas manifestaciones del movimiento humano a pie, que como dice De Certeau “es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón.”(110) Estas manifestaciones pueden expresarse en actos como: el deambular, las procesiones, las migraciones, los recorridos individuales, las caminatas, las carreras, y tantas otras más que incluyen variables como la velocidad, la capacidad, el objetivo, el rumbo, la orientación, etc., pero que finalmente nos llevan al acto de unir pasos para desplazarnos entre un lugar y otro.

Otros ejemplos en la obra de Otis donde se unifican referentes arcaicos y desechos post industriales son “Gold Foil Totem” y la instalación “A Strange Kind of Temple”, ambas realizadas a partir de sobrantes de hoja de oro. “Gold Foil Totem” es una pieza monolítica cuboide de gran escala cuya superficie está cubierta mayormente por hoja de oro, la pieza incluye motivos geométricos de un material color acero. Las líneas rectas y limpias de “Gold Foil Totem” invitan a la reflexión sobre el significado y la recurrencia de los monolitos que se han erigido en distintas culturas y épocas.



Ilustración 28: Ruiz Otis con la pieza “Gold Foil Totem”, Phoebe Conley Art Gallery, Fresno State University, 2018

El título de “Gold Foil Totem” evoca a la carga simbólica de los tótems que representan la unión de una comunidad o un grupo social. Sin embargo, en el caso de “Gold Foil Totem”, la carga simbólica permanece dentro del campo de la abstracción. Lo único que el artista nos permite ver son las líneas de corte de las películas metálicas fragmentarias que recubren el tótem. Estos materiales nos refieren al trabajo serializado, a la representación de una unión expresada mediante los remanentes post industriales que acaban en el basurero. Es parte del proceso artístico de Otis; la identificación de un elemento que para la empresa no es más que detrito sin valor, y que para Otis es un material sujeto a un proceso de recuperación y resignificación que potencialmente puede producir una pieza de arte que ha de generar una experiencia estética dentro de un espacio dedicado al arte.



Ilustración 29: “Gold Foil Totem”, Phoebe Conley Art Gallery, Fresno State University, 2018

En las piezas “Gold Foil Totem” y “A Strange Kind of Temple”, Ruiz Otis propone la reflexión en torno a dos representaciones de lo sagrado: el templo y el tótem. “A Strange Kind of Temple”, es una obra de arte-instalación que Ruiz Otis presentó en distintas ciudades. En esta pieza, Otis recubrió de hoja de oro rescatada la totalidad de las paredes de salas completas en galerías de Nueva York, en Estados Unidos y de Oaxaca, en México.

“A Strange Kind of Temple” consiste en la creación de un espacio totalmente dorado a partir de la instalación de un material serializado brillante, nuevamente en este caso se trata de hoja de oro marcada por líneas de corte tipográfico. En la pieza, el recubrimiento con hoja de oro rescatada domina todas las paredes del espacio de exhibición, mismas que, en conjunto con el título, traen al centro de la discusión cuestiones como el mito de El dorado además de aludir a los altares y los templos católicos cubiertos de oro. Sin embargo, los espacios cubiertos de oro que propone Otis presentan el templo desde una perspectiva minimalista y austera, donde el vacío del espacio, así como el título invocan a la amplitud del espacio de un templo cuya función es permitir la reflexión y el recogimiento. Sin embargo, no deja de haber un juego entre el brillo lujoso de la hoja de oro y su origen en el basurero.

Entre otras cosas, “A Strange Kind of Temple” hace referencia a la ciudad legendaria de El dorado, como el lugar mítico donde abundaba el oro. Parte de las expediciones colonizadoras en las Américas buscaban encontrar este lugar. El dorado tenía la cualidad de presentarse como símbolo de riqueza y abundancia donde proliferaba el valioso y escaso recurso, por ello exploradores y colonizadores, buscaban acercarse a ubicarlo con el objetivo de apropiarse de su riqueza. En el caso de la pieza “A Strange Kind of Temple”, la emulación de un templo como espacio para la contemplación y el recogimiento, en conjunto con su cualidad dorada y el

trasfondo del material rescatado del basurero industrial tijuanense, nos llevan a conectar con el fenómeno de la relación entre la industria maquiladora fronteriza y la migración hacia la frontera tijuanense. Desde que iniciara el crecimiento de esta industria en la franja fronteriza de México, el incremento de fuentes de empleo en la industria representó un atractivo para los migrantes de zonas con menores y más limitadas fuentes laborales. El extraño templo de Ruiz Otis podría representar la persecución del espejismo de la abundancia por medio del trabajo en la industria maquiladora, así como la búsqueda del espejismo de El dorado llegó a impulsar a colonizadores y exploradores en siglos pasados.

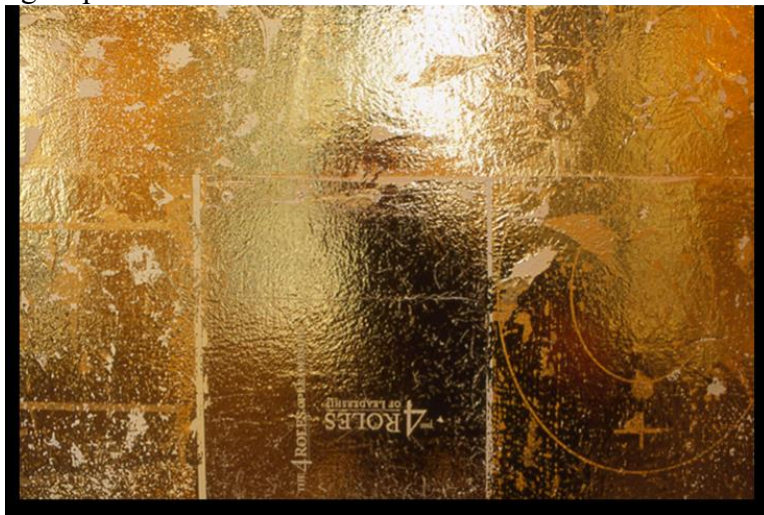


Ilustración 30: Detalle “A Strange Kind of Temple”, *Art in General*, New York. 2005



Ilustración 31: “A Strange Kind of Temple”. foil de oro sobre muro. *Art in General*, New York. 2005



Ilustración 32: “A Strange Kind of Temple”, hoja de oro sobre muro, Instalación en Casa Oaxaca. 2005.

Hay algo de paradójico entre el lujo de la superficie dorada reflejante de y el hecho de que los materiales provengan de la basura en “Gold Foil Totem” y “A Strange Kind of Temple”, en torno a esta cuestión, Ruiz Otis ha expresado que su proceso de selección de los materiales incluye elegir aquellos que sean adecuados para utilizarse en sus proyectos, es decir, hay un proceso cuidadoso de selección y separación de los materiales. Otis no recoge aquellos materiales que se encuentran en mal estado, sino aquellos cuyas características permiten la reutilización para los propósitos que tiene el artista. Sin embargo, llama la atención el empleo de la hoja de oro y la conexión de sus piezas con referentes prehispánicos, puesto que el oro en náhuatl se conocía como Teocuitlatl y se le relacionaba con los desechos de Téotl.⁸⁸

Por medio de este proceso de selección Ruiz Otis nos distancia del desecho, es decir, para el espectador es difícil identificar a la basura y ubicar al basurero en las piezas. El proceso de pepenar es algo que en ocasiones no se puede adivinar o intuir, sin embargo, es algo importante para el artista, el dejar pistas del rescate en los nombres de las piezas o en los materiales; hacer que sus creaciones funcionen como un puente entre el desecho y el arte.

Resignificación industrial: ready-(un)mades, reflexiones en torno al trabajo en la maquiladora.

En las artes visuales hay una extensa tradición del uso de materiales encontrados, ya sea para su empleo como *ready-mades* o como los componentes de ensambles escultóricos o pictóricos.⁸⁹ Otis parece partir de esta tradición, sin embargo, transita hacia el planteamiento de

⁸⁸ Lockhart’s Nahuatl as Written:

combining form teōcuitla-. teōtl, cuitlatl, extrusion.

James Lockhart, Nahuatl as Written: Lessons in Older Written Nahuatl, with Copious Examples and Texts (Stanford: Stanford University Press and UCLA Latin American Studies, 2001), 234.

⁸⁹ Destaca el trabajo desarrollado durante por las vanguardias de inicios del siglo XX, especialmente la obra de de Duchamp. Y también es importante Schwitters, como lo menciona Gillian Whitley en su libro

preguntas que giran alrededor de lo que significa el desecho industrial en la frontera globalizada del cambio de siglo. En piezas como “El tapete de patrón” y en series como “Trade marks” Otis explora la temática del trabajo en la industria maquiladora, en especial las huellas y las marcas que permanecen en los materiales después de que han cumplido con su función en el espacio de la fábrica. A través de la observación de los materiales de trabajo desechados en el basurero industrial, Otis descubre la evidencia del trabajo serializado, donde hay indicios que poseen la cualidad de provocar la reflexión acerca de cuestiones como la repetición y la enajenación en que el trabajo de la fábrica, así como el problema de la individualidad en este espacio de secuencias interminables de producción.

La metodología de Otis invariablemente incluye desafiar la idea del desecho y otorgar nuevas lecturas a lo que la industria considera remanentes. Por ejemplo, cuando ha recuperado del basurero industrial otro tipo de desechos, como una serie de placas de polietileno que en la industria se emplean como planchas de corte. Otis brinda una nueva función a estas placas empleando cada una de ellas como la matriz en la elaboración de impresiones sobre papel donde reproduce la técnica del grabado.⁹⁰ Estos materiales son el eje de su serie “registros de labor/trademarks”, entre los cuales también se incluye la pieza “El tapete de patrón”, que sigue la tradición del ready-made y en la cual se toca el tema de la singularidad personal de los trabajadores maquiladores.

En registros de labor/Trade Marks, Otis explora una forma de representación de lugares de la memoria industrial. La repetición y la evidencia del trabajo serializado y el vestigio que permanece grabado a manera de hendiduras geométricas. Otis explora los lenguajes que pueden surgir de las formas industriales, realizando una especie de arqueología de la basura industrial que no busca transparentar el propósito original de los objetos, ni se ocupa de una función específica, sino que se ocupa de la reinterpretación creativa de las formas que ofrece el objeto desechado. Su pregunta no es ¿Qué es este objeto? sino: ¿Cómo puedo resignificarlo? su propuesta está en la reinterpretación y el redescubrimiento de la forma y del material.

Junk. Schwitters es una de las figuras con mayor influencia en el desarrollo del ensamblaje y el collage mediante el uso de materiales desechados y encontrados. (37)

⁹⁰ De manera general en la disciplina del grabado la matriz es una superficie plana y rígida sobre la que se dibujan relieves mediante procesos químicos corrosivos o empleando herramientas de corte o tallado, según se trate de grabado en metal, madera o algún otro material. Hay una gran variedad de técnicas de grabado antiguas y modernas.

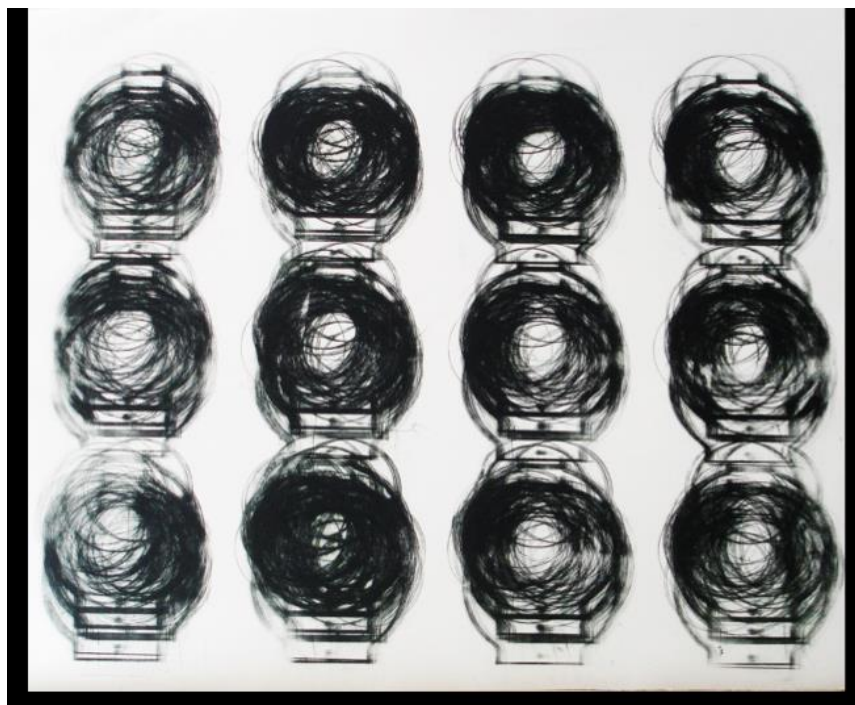


Ilustración 33: Serie Registros de labor/Trade Marks. 2010 impresión de placa industrial desechada sobre papel.

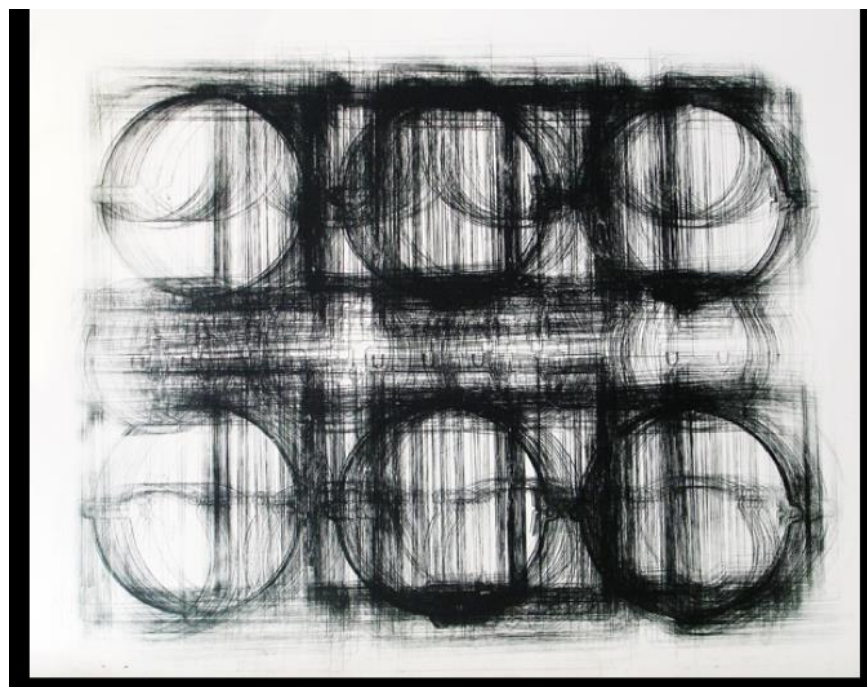


Ilustración 34: Serie Registros de labor/Trade Marks. 2010 impresión de placa industrial desechada sobre papel

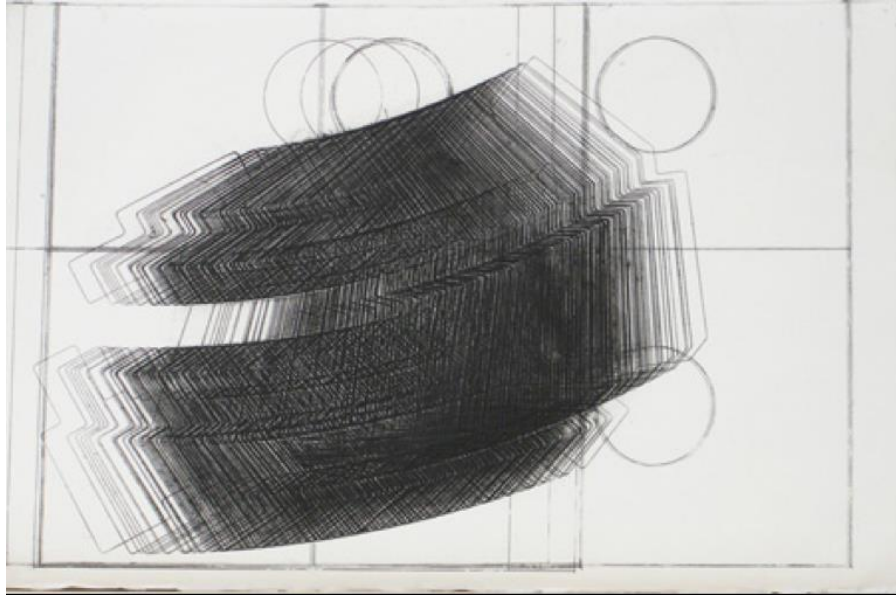


Ilustración 35: Serie “Registros de labor/Trade Marks”. 2010 impresión de placa industrial desechada sobre papel.

El tema de la repetición y de la serialización aparece en “Registros de labor/Trade Marks”, donde las impresiones de las placas de corte plasmadas en una superficie de papel parecieran figuras abstractas, sin embargo en esencia nos hablan de piezas que a pesar de que sugieren y contienen en sus líneas lo repetitivo de la serialización, son en sí mismas piezas únicas que revelan el paso del tiempo en la fábrica y un tipo de memoria que aparece en la superficie de la placa de corte al plasmarse la misma serie de líneas una cantidad innumerable de veces, al grado que la superficie de la placa de corte se desliza, produciendo de manera indirecta, las imágenes que Otis revela empleando la técnica del grabado.

“El tapete de patrón” es una pieza de gran escala conformada por una serie de 45 ejercicios de costura realizados por el mismo número de trabajadores. Cada uno de estos ejercicios es de forma rectangular y contiene una serie de puntadas y trazos cosidos en el material. Cada recuadro incluye el nombre del trabajador que realizó cada uno de los ejercicios. Posiblemente esta serie de recuadros fue realizada como resultado de ejercicios de entrenamiento o pruebas de pericia en los que cada trabajador apersona cada pieza firmándola para demostrar el resultado de su trabajo.

El rescate de esta serie de piezas, unificada por Otis en un solo tapete, busca resaltar la característica individual que tiende a perderse en el anonimato colectivo del trabajo industrial



Ilustración 36: Ruiz Otis, Jaime. “El tapete de patrón”. Instalación. Imagen tomada de: Bonet, Rubén. “La poética tóxica del desecho postindustrial.” *Revista Replicante*. Octubre 2010.

Tanto “El tapete de patrón” como “Trade Marks” trabajan el tema del anonimato en el trabajo industrial, sin embargo, en “El tapete de patrón” Ruiz Otis encuentra una serie de objetos que le permiten abordar la ruptura del anonimato en el trabajo serializado. Cada ejercicio de costura está vinculado a la persona que lo realizó por medio de su nombre. Esto nos habla del desarrollo de habilidades en cada uno de los trabajadores y de una jerarquía en el espacio de trabajo, sugerido a través del proceso de supervisión dentro de la fábrica. Los nombres y las características de la costura dentro de cada pieza individualizan cada uno de los recuadros. No obstante, hay una paradoja cuando esa individualidad simbólica acaba desechada en la basura. La labor del artista en este caso inicia desde que su mirada lee la posibilidad de los elementos encontrados entre la basura, esta labor creativa continúa con su rescate y su unión por medio de costura, en diálogo con la técnica trabajada por los obreros que produjeron cada recuadro desechado. Finalmente, el rescate y la relectura del material, así como su tránsito hacia el espacio del arte, brindan a Otis la oportunidad de abordar temas de trabajo, colectividad, individualidad, serialización y todos aquellos que surjan en el espectador al apreciar la pieza.

Observaciones finales:

La producción artística de Otis no solo hace hincapié en la importancia del rescate, la reutilización y la resignificación de materiales de desecho en la frontera entre México y los Estados Unidos sino que, además, invita a reflexionar sobre la humanización de los procesos industriales y la comprensión de prácticas sostenibles en la industria. En ese sentido, en primer lugar, su proceso de creación desafía de manera sistemática la noción convencional del desperdicio al desentrañar el lenguaje cifrado que subyace en los remanentes de la industria. Seguidamente, la reflexión que detona cada una de sus piezas tiene como punto de partida la reinterpretación crítica y creativa del trabajo serializado industrial en contraposición con el trabajo aleatorio y territorial del pepenador de basura, de esta manera Otis abre la conversación en torno al significado de la esencia misma del desecho y de los significados contemporáneos del trabajo. Por último, desde el basurero industrial Otis revalora y se apropia de la práctica ancestral del pepenador personificándolo, como recolector y coleccionista de desechos en el contexto de la frontera. Esta estrategia creativa no solo realza la importancia de la reutilización y el reciclaje

como prácticas esenciales en la frontera entre México y los Estados Unidos, sino que invita a pensar en el impacto humano y ambiental de la industria contemporánea.

La visión de Otis respecto al proceso de pepenar reposiciona la recuperación de materiales no solo como una necesidad ambiental, sino como parte del legado cultural arraigado en las prácticas de supervivencia de la frontera. Para Otis esta práctica ancestral es un elemento fundamental de la subsistencia humana contemporánea y por ello busca su redefinición. El artista se apropia de esta práctica para revelarla como la expresión de un acto de resistencia frente al consumo excesivo y la industrialización. De esta manera, contribuye a impulsar un discurso crítico que nos lleva a reflexionar acerca de la problemática del desarrollo industrial en las comunidades fronterizas.

En última instancia, la obra visual de Otis invita a reflexionar en torno a la naturaleza repetitiva y alienante del trabajo en la fábrica, que se presenta como un desafío a la individualidad. A través del desperdicio, Otis reconecta el trabajo serializado con la creatividad individual vislumbrando una metodología que le permite acercar al espectador a los desafíos que presenta la industria fronteriza en la actualidad y hacia el futuro.

Capítulo 3: Imaginarios del espacio heterotópico en la frontera.

En Tijuana todos somos migrantes, la diferencia está en que
unos llegaron antes y otros llegamos después.
-Martín de la Rosa

Esta ciudad tiene su muro
construido por otros
para contenerla.
-Omar Pimienta

La frontera entre México y los Estados Unidos ha sido objeto de debates de toda índole desde que se trazara la división entre ambos países a partir del tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848.⁹¹ Esta frontera representa el espacio simbólico donde ocurren una infinita variedad de problemáticas que abarcan temáticas de índole general, tales como aquellas que se centran en tensiones de política internacional, temas de soberanía y de las economías nacionales, asuntos de intercambio cultural, retos geográficos etc., hasta cuestiones subjetivas, como pueden ser los traumas nacionales donde se mezclan emociones de dolor, rencor, traición y pérdida.

Ontológicamente, la frontera en sí misma es un espacio que se resiste a la definición y la estabilización debido a que se caracteriza por una paradójica vecindad donde confluyen opuestos, como la unión y la desunión, el contacto y la separación, que ocurren de manera simultánea. En el caso de las fronteras nacionales es difícil pensar al espacio que se produce en la frontera como un límite abrupto, puesto que tiene la marca de la bipolaridad y dentro de esa dualidad, se producen múltiples sistemas complejos que abarcan ámbitos como la política, la cultura, la infraestructura, la economía, etc. Aunque en las fronteras nacionales la vecindad polariza, a la vez esa misma vecindad permite que surja un espacio de contacto donde la división al mismo tiempo supone e implica cercanía. Como producto de esta dualidad surge un espacio alterno donde ocurre el encuentro de culturas y donde se expresa su diferencia, espacio al que Mary Louise Pratt llama “zona de contacto.”⁹² De acuerdo con lo anterior, las relaciones que se

⁹¹ Artículo V. “La línea divisoria entre las dos Repúblicas comenzará en el golfo de México, tres leguas fuera de tierra frente a la desembocadura del río Grande, llamado por otro nombre río Bravo del Norte, o del más profundo de sus brazos, si en la desembocadura tuviere varios brazos: correrá por mitad de dicho río, siguiendo el canal más profundo donde tenga más de un canal, hasta el punto en que dicho río corta el lindero meridional de Nuevo México: continuará luego hacia Occidente, por todo este lindero meridional (que corre al norte del pueblo llamado Paso) hasta su término por el lado de Occidente: desde allí subirá la línea divisoria hacia el Norte, por el lindero occidental de Nuevo México, hasta donde este lindero esté cortado por el primer brazo del río Gila (y si eso no está cortado por ningún brazo del río Gila, entonces hasta el punto del mismo lindero occidental más cercano al tal brazo, y de allí en una línea recta al mismo brazo); continuará después por mitad de este brazo y del río Gila hasta su confluencia con el río Colorado; y desde la confluencia de ambos ríos la línea divisoria, cortando el Colorado, seguirá el límite que separa la Alta de la Baja California hasta el mar Pacífico.” Tratado de Paz, amistad, límites. Arreglo definitivo entre los Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América (1848).

⁹² Mary Louise Pratt, “the contact zones. I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today”.

presentan en el espacio de la frontera retan el orden cerrado de la separación de las naciones.⁹³ Siguiendo esta lógica, el contacto fronterizo, si bien surge en un contexto liminal, a su vez no puede desvincularse de ser un generador de interacciones, a esto se refiere Manuel Valenzuela Arce cuando postula que:

Las fronteras poseen importantes rasgos conjuntivos en la medida que unen realidades diferentes. Más allá de la condición elemental de pensar lo que ocurre en la franja fronteriza, las fronteras encierran procesos que corresponden a condiciones no fronterizas que ahí se encuentran, se juntan, se articulan, dialogan o interactúan. Las fronteras se caracterizan por su condición conjuntiva en la medida que junta realidades diferentes y la propia demarcación fronteriza, los bordos y *borders* participan como argamasa o cicatriz que denota vecindad, vinculación, dualidades integradas. (Valenzuela Arce, *Transfronteras y límites liminales* 19)

Es importante destacar la mención de Valenzuela Arce al referirse a que “las fronteras encierran procesos que corresponden a condiciones no fronterizas”, es decir, el contacto fronterizo fomenta la interacción de aquellos que se suponen separados por las demarcaciones de las naciones.

Así es el caso de una frontera como la de Tijuana y San Diego, donde el espacio fronterizo complejo no se limita a una línea divisoria que demarca el límite entre dos naciones, en cambio tiene la característica de ser el escenario donde ocurren una serie de relaciones dinámicas de intercambio que atraviesan ambos lados de la frontera y permiten que, a pesar de la desigualdad de las relaciones entre México y los Estados Unidos, exista una suerte de permeabilidad en donde las relaciones de intercambio llevan a que una entidad nacional tenga efectos en la otra. Desde una perspectiva más específica, las problemáticas que han surgido a partir de la interacción fronteriza y han llevado a que ambos países determinen acuerdos donde se establecen las reglas de algunos de los puntos más álgidos en sus relaciones, por ejemplo, en cuestiones relacionadas con los límites territoriales y con los recursos compartidos. Y si bien, hay instancias decisivas que se incluyen en dichos acuerdos y legislaciones de cada país (por ejemplo, lo relacionado con el límite fronterizo, el agua transnacional, las políticas migratorias, etc.), hay otras que permanecen fuera del control de ambas naciones, tales como algunos de los fenómenos culturales derivados del contacto y la interacción binacional.

Con respecto a lo antes mencionado, en este capítulo planteo la idea de una permeabilidad fronteriza que supone la existencia de relaciones de constante intercambio y en consecuencia, la generación de influencias culturales de un país en el otro y viceversa, produciendo capas de complejidad que a su vez generan inestabilidad en ciertos ámbitos de la cultura de cada una de las naciones en contacto. En lo referente a los fenómenos derivados del contacto fronterizo, es paradigmático el caso de la frontera entre Tijuana y San Diego dada la proximidad geográfica de ambas ciudades y su constante interacción, lo cual deviene en la creación de espacios transnacionales permeables donde se desborda el límite fronterizo.⁹⁴ Lo

⁹³ Valenzuela Arce: “Las relaciones fronterizas y transfronterizas son polisignificantes, ya que articulan procesos complejos y contradictorios, entre los cuales encontramos líneas fronterizas que conforman una delimitación espacial-legal entre naciones (*boundaries*), y las áreas fronterizas que son espacios geográficos y culturales conformados entre dos o más naciones” (Kearny en Valenzuela *Transfronteras y límites liminales* 18)

⁹⁴ Un ejemplo de los fenómenos transfronterizos que se generan debido a esta interacción es la migración circular, definida como el continuo y repetido cruce fronterizo de personas que atraviesan la frontera por breves periodos de tiempo hacia un país o hacia el otro debido una diversidad de motivos, pero principalmente por razones laborales, económicas o educativas.

anterior tiene un impacto en la construcción del sujeto fronterizo y su identidad, como lo propone Anzaldúa, quien considera que la frontera es un espacio que reta la idea de identidad, puesto que el sujeto fronterizo siempre se encuentra enfrentado a las diferencias del entorno, y produce en él una conciencia múltiple. La conciencia que Anzaldúa trae al centro de la conversación es una conciencia móvil que se adapta y que no tiene una identidad fija. Esta conciencia emerge de la inestabilidad del paradigma fronterizo y, como ya se dijo, tiene la capacidad de cambiar de acuerdo con las condiciones del entorno. Es además una conciencia que tolera las contradicciones y que es capaz de romper los paradigmas que se presentan ante sí. (Anzaldúa 80)

En la literatura de Tijuana hay una serie de personajes cuyas identidades se encuentran en diálogo con este tipo de conciencia, de ahí deriva el interés en entender de qué manera se relacionan estas identidades con su entorno en el que se enfrentan al constante cambio de marcos legales, culturales y económicos. En este capítulo argumento que la representación de identidades mutables en textos literarios de la frontera entre México y los Estados Unidos responde a un entorno transnacional fronterizo que constantemente exige adaptación al sujeto que atraviesa fronteras. Además, me planteo perfilar cómo el sujeto transfronterizo responde a la complejidad del área de contacto fronterizo, adoptando una naturaleza camaleónica que se moldea y se adapta a las circunstancias que se le presentan en el contexto fronterizo. Me enfocaré en textos literarios de los autores Hernán de la Roca, Omar Pimienta y Heriberto Yépez en los cuales aparecen identidades marcadas por la movilidad transfronteriza en el contexto de la dinámica entre Tijuana y San Diego.

De Certeau proporciona un marco de análisis que permite comprender, en cierta medida, los fenómenos del espacio fronterizo. Para De Certeau la frontera es un espacio paradójico donde se tocan los puntos de diferenciación, ya que desde su perspectiva la frontera se da específicamente en la superficie de contacto y ese espacio es a la vez unión y desunión.⁹⁵ La reflexión de De Certeau nos lleva a pensar en las tensiones que surgen a partir del contacto de entidades diferentes. Y aunque De Certeau explora la idea de frontera en un sentido meramente abstracto, su propuesta permite pensar lo complejo de la condición fronteriza y explorar la idea de la frontera como una configuración que a la vez es límite y unión, lo cual conduce a considerar la producción de ese espacio alterno que emerge precisamente en la unión limítrofe de la superficie de contacto, es decir, en la frontera.

Por otra parte, Michel Foucault propone la idea de la heterotopía como una configuración espacial que se presenta en las distintas sociedades y funciona como una espacialidad de contraste, o como un contra-espacio.⁹⁶ Una de las características más importantes de los espacios heterotópicos es que son espacios contenidos por el espacio dominante, pero están separados por una delimitación. En muchas ocasiones son espacios cerrados cuyas reglas y propósitos los hacen distinguirse del espacio dominante.⁹⁷ Cabe señalar que una heterotopía

⁹⁵ En *La invención de lo cotidiano* (139) De Certeau entiende a este espacio como uno donde el problema del dominio y la pertenencia son una interrogante sin solución sencilla, puesto que es difícil definir la pertenencia del espacio que se genera en la superficie del punto de contacto.

⁹⁶ El término heterotopía se utiliza en el campo de la medicina para referirse al crecimiento de tejidos u órganos del cuerpo en una parte a la que regularmente no pertenecen, sin embargo, su crecimiento no afecta el funcionamiento del cuerpo donde ocurren las heterotopías médicas. No se conocen las causas de este fenómeno, sin embargo, se sabe que carecen de efectos secundarios.

⁹⁷ Foucault se refiere a espacios que se caracterizan por contrastar con otros espacios sociales desafiando las normas establecidas y las percepciones convencionales de la realidad. Estos espacios pueden ser reales o imaginarios, tangibles o abstractos, y funcionan como sitios de diferencia, desviación o alteridad en

nunca ocurre por sí misma, no existe de manera aislada, sino que en todos los casos se encuentra en una relación directa con el espacio dominante, al grado de que su definición ha generado confusiones dado que cada heterotopía tiene un carácter referencial en relación con el espacio dominante. Según Foucault las heterotopías son espacios que existen en todas las sociedades y se caracterizan por estar cerrados al espacio público, tienen fines y propósitos específicos, en ellos hay una serie de reglas determinadas que los distinguen de los espacios comunes abiertos para todos los individuos que pertenecen a una sociedad.⁹⁸ Siguiendo a Foucault, el espacio heterotópico al que se refiere no se trata de una cuestión puramente abstracta, sino que está vinculado al espacio físico donde los seres humanos vivimos nuestra vida, se trata de espacios que se rigen por una serie de normas distintas a las del mundo que los contiene, cumpliendo con la función de transformar nuestra manera de entender la realidad.⁹⁹

Aunque la manera referencial en que Foucault conceptualiza las heterotopías ha resultado confusa, el concepto ha contribuido a salir de la dicotomía del espacio público y el privado, debido a que las heterotopías pertenecen al espacio público, pero son espacios cerrados a los que se puede acceder por medio de ritos o procesos específicos previos, ya que pueden tener la característica de ser sistemas de apertura y cierre y son espacios que permiten la coexistencia de espacios contrarios, es decir la coexistencia de espacios que tienen reglas distintas, Como argumenta Sohn:¹⁰⁰

Foucault's heterotopias have an essentially disturbing function: they are meant to overturn established orders, to subvert language and signification, to contrast sameness, and to reflect the inverse or reverse side of society. They are the spaces reserved for the

relación con el espacio dominante. Foucault propuso que las heterotopías pueden tener funciones diversas, como reafirmar o cuestionar el orden establecido, servir como puntos de resistencia cultural o política, o facilitar experiencias de transformación personal o social.

⁹⁸ Foucault inauguró el concepto, sin embargo, su definición parece resistirse a delinear el concepto de manera concreta. Para definir la heterotopía, Foucault emplea el recurso de la oposición enfatizando la contraposición de la heterotopía con la utopía, a la cual determina como un lugar sin espacio real donde se manifiesta una cierta sociedad en su forma más perfecta. Al referirse a las utopías, Foucault expresa que se trata de espacios que son análogos o inversos al espacio real, y aunque pueden tener una variedad de características, son en esencia espacios irreales. Foucault, Michel. "Los espacios otros." *Astrágalo: cultura de la arquitectura y la ciudad* 7 (1997): 83-91.

⁹⁹"It is precisely in the subversion and the challenging of the established *order of things* that heterotopia acquires its full potential. But there is a curious 'twist' in this: heterotopia comes to existence only when set against parameters of normalcy and correct orders; but it is through the detection or disclosure of the heterogeneous, of the different, of the anomalous, that the homogeneous, the normal and the correct claim their rightful place. This reveals two interesting aspects of heterotopia: on the one hand the determination of orthotopological orders against hetero- topological ones, and on the other, the delineation of homotopia over and against heterotopia. ("Heterotopia: Anamnesis of a Medical Term" Sohn, Heidi 44-46, en *Heterotopia and The City*)

¹⁰⁰ La concepción espacial heterotópica tiene un sinnúmero de posibilidades entre las que se encuentra la diversidad y yuxtaposición de varios espacios en un solo lugar, la temporalidad específica (ya sea por la acumulación del tiempo en un espacio, o por la definición de espacios efímeros o heterocronías), pueden tener funciones contradictorias, además de que son espacios que están conectados con la sociedad que los rodea, sin embargo esa conexión en conjunto con sus diferencias específicas, permiten que los espacios heterotópicos reten el orden de la sociedad y las concepciones espaciales comunes. Para ilustrar la idea de la heterotopía, Foucault ofrece una serie de ejemplos variados como lo son: las fiestas, las bibliotecas, los cementerios, las clínicas psiquiátricas, las prisiones, los asilos, las colonias, los prostíbulos, etc.

abnormal, the other, the deviant. Without this angle, the true meaning of spatial or architectural heterotopia would be lost. (Sohn 44-46)

Yendo un poco más allá en la interpretación de las heterotopías, dentro de ellas las reglas del espacio dominante no tienen validez, sino que quienes se entran en estos espacios deben ceñirse a las reglas particulares de la heterotopía en la que se adentran. Además, se trata de espacios públicos, pero no por ello abiertos a cualquiera. Las heterotopías como espacios de diferencia, sus características aquí mencionadas, en conjunto con la cualidad de funcionar como puntos de contraste, su delimitación y la posibilidad de contener sus propias reglas son lo que llevan a pensar la posibilidad de las ciudades fronterizas colindantes como macro-espacios heterotópicos.

En lo relativo a la frontera, el marco espacial heterotópico es una herramienta teórica que puede contribuir a problematizar la concepción espacial fronteriza y a pensar si acaso en el contexto de la frontera entre México y los Estados Unidos cada lado de la frontera pudiera representar una especie de heterotopía para el otro. A saber, cada uno de los lados de la frontera cumple con varias de las posibilidades que señala Foucault, por ejemplo, tienen variedades de sistemas de apertura y cierre (que van desde distintas modalidades legalizadas, hasta otras que son clandestinas) que permiten la penetración y el acceso de cuerpos, objetos y materias mediante el cumplimiento de procesos previos (llámese visado, importación, tráfico, etc.). Además, cada lado de la frontera tiene funciones distintas que se yuxtaponen y en donde se acumulan temporalidades en espacios permanentes y efímeros. A esta problemática se une la pregunta en torno al impacto que tiene en la identidad fronteriza la existencia transheterotópica, o bien, entre-heterotopías, si pensamos en la frontera como un transespacio potencialmente permeable donde se desplazan cuerpos, ideas, materiales, conocimientos, etc. en ciudades radicalmente distintas en cuanto a recursos, marcos legales, idiomas, conceptos de nación, costumbres, economías, instituciones, gobiernos, configuraciones urbanas, etc.

En función de lo antes planteado, en este capítulo, tengo el objetivo de explorar cómo el sujeto transfronterizo enfrenta la complejidad del área de contacto, asumiendo una naturaleza camaleónica que se ajusta y adapta a las circunstancias del entorno como parte de una estrategia de supervivencia que deriva de las demandas del espacio fronterizo. En los textos que se analizarán se representa la problemática fronteriza de Tijuana, la ciudad más septentrional de América Latina, un lugar simbólico donde no solo entran en contacto las culturas y economías de México y los Estados Unidos, sino que en su orilla norte se unen y a la vez se dividen, Latinoamérica y los Estados Unidos.

Temores ancestrales, cicatrices históricas e identidades erosionadas.

La identidad tijuanense se ha resistido a una aculturación artificial marcada desde el centro del país a pesar de los esfuerzos por sancionar la identidad local mediante el fortalecimiento de las tradiciones mexicanas y de otras cuestiones culturales, entre las que se encuentra el lenguaje. Desde el centro de México irradiaron hasta la frontera campañas gubernamentales que buscaban homogeneizar la cultura regional, alineada a la del centro y además promovían la desunión del inglés y el español a través de ensalzar la belleza y la pureza del idioma nacional. A finales del siglo XX e inicios del siglo XXI el tema de la identidad tijuanense se convirtió en un asunto crucial para académicos, artistas y escritores que se volcaron en el desarrollo de proyectos donde se ocupaban de estudiar y acaso comprender las complejidades de la identidad cuando el sujeto se encuentra situado en un espacio con variables tan amplias como la migración, el desarraigo, la multiculturalidad y la condición de frontera. El enfoque de ocuparse en explorar la identidad en la frontera tijuanense surgió como una respuesta necesaria después de que el discurso nacional empezara a transformarse en medio del contexto

de la globalización, teniendo a Tijuana como la representación de un nodo crucial en el panorama fronterizo.

Uno de los autores que se ocupa de estudiar la identidad tijuanaense es Josué Beltrán Cortez, para quien la identidad tijuanaense tiene un vínculo con una autopercepción de invisibilidad histórica frente al centro de México, además de que, como el mismo Beltrán Cortez lo propone, “el ser tijuanaense es un significado que está a la espera de ser llenado.” Esta declaración llama la atención puesto que, desde los inicios de la ciudad, han surgido distintas versiones de la identidad local. Se ha considerado a la identidad local como un bastión de lucha contra la influencia de los Estados Unidos, pero también se le ha percibido como una identidad americanizada o como una identidad indefinible dada la multiculturalidad de sus habitantes. Sin embargo, para Beltrán Cortez la cuestión primordial que la marca es la movilidad de sus habitantes, en torno a esto plantea lo siguiente: “La gente de Tijuana es siempre gente nueva. Tijuana se ha alimentado de la inmigración y esto es lo que ha provocado el hecho de que su identidad esté en constante enfrentamiento con ellos mismos puesto que está inacabada.” (Beltrán Cortez 49)

Desde esta perspectiva, Tijuana se percibe como un lugar donde la identidad se encuentra en perpetua construcción, sin embargo, desde la perspectiva del centro de México, a esta ausencia de solidez y definición de la identidad se le percibe como un punto débil donde se erosiona la identidad mexicana. Esta erosión supone una ansiedad centralista que se encuentra enraizada en un cierto temor ante la permeabilidad fronteriza y su potencial impacto en la identidad nacional. A su vez, a pesar de que históricamente se han llevado a cabo campañas de fortalecimiento de la identidad nacional en las fronteras, es inevitable el contacto cultural transfronterizo en una frontera tan marcada por el cruce y la interacción. La lógica de una cierta pérdida de la identidad nacional mexicana en la frontera México-Estados Unidos tiene como uno de sus puntos de partida el trauma de la pérdida de los territorios en el tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848, pues como señala Julio Martínez, esa zozobra centralista frente a las diferencias identitarias en la frontera, no es más que un “antiyanquismo amistoso”¹⁰¹ y se podría agregar que ese sentimiento está cargado de desconfianza y rencor histórico debido a las consecuencias del Tratado de Guadalupe. Sin embargo, otro punto de atención es el hecho de que las fronteras nacionales con frecuencia se perciben como espacios de vulnerabilidad. En el caso de Tijuana un ingrediente adicional es el hecho de que antes de 1952, Baja California Norte no tenía el estatus de un estado mexicano, en cambio tenía la denominación de “territorio”, y como lo observa Orozco Reynoso, durante todo el periodo previo al reconocimiento de Baja California como estado, el gobierno central tenía escasa presencia y autoridad en el ámbito local.

Otro factor de desconfianza ha sido el enfoque económico inicial de Tijuana, dedicado al desarrollo turístico, en respuesta a su cercanía con los Estados Unidos y a las diferencias legales entre ambos países en la época, sin embargo, desde el centro de México, esa constante influencia estadounidense a través del turismo se veía como un riesgo.¹⁰² Como consecuencia, desde el centralismo mexicano, se percibía negativamente la identidad Tijuanaense al advertirla americanizada, como ya se mencionó en líneas anteriores. Y esta americanización podía observarse en cualquier detalle, por ejemplo en el habla, que incluía infinidad de vocablos en inglés o en espanglish, pero no se detiene ahí, sino que se percibe también en sus costumbres y

¹⁰¹ Martínez, Julio. “La identidad Tijuanaense” *San Diego Reader*, 2010.

<https://www.sandiegoreader.com/weblogs/tijuana-en-espanol/2010/apr/21/la-identidad-tijuanaense/>

¹⁰² En Tijuana eran permitidas ciertas actividades que estaban prohibidas en el país del norte, entre las que se encuentran la venta del alcohol, las apuestas, los juegos de azar, etc.

tradiciones. E incluso aparece en detalles tan fortuitos como su orientación geográfica, cuestión que no pasó desapercibida para Acuña: “Tijuana es una ciudad pendular, que mira hacia la bahía de San Diego como su futuro y se resiste mirar hacia México, un territorio en fuga, abandonado.”¹⁰³ (Acuña en Félix Berumen 212) La sospecha que despertaba esa especie de permeabilidad cultural de Tijuana motivaría una serie de esfuerzos por reforzar la cultura nacional en la frontera, que funcionarían como estrategias para ejercer la autoridad del estado nacional y controlar la identidad fronteriza, acercándola a una cierta idea más homogénea de la identidad nacional.

Acumulación de identidades en el personaje “Tijuana in”: una alegoría de la ciudad.

Hay una relación entre la representación con características moralizantes de la ciudad de Tijuana y el proceso de mitificación al que ha estado sujeta la ciudad desde su origen. Para pensar la relación entre representación y mitificación de la frontera entre México y los Estados Unidos, una lectura fundamental es la novela *Tijuana In*.

Publicada en 1932, *Tijuana In* en cierta medida sigue la tradición de las novelas del siglo XIX. Se trata de una novela que tiene características del naturalismo, especialmente el tratamiento del personaje principal, Tijuana in (sic)¹⁰⁴, una mujer que se degrada moralmente debido a un destino inevitable de alcoholismo, adicciones, actividades ilegales, etc. Sin embargo, aunque su forma de abordar a la frontera insiste en presentar la problemática fronteriza desde una perspectiva moral, el proyecto de la novela podría considerarse como un experimento que busca definir la esencia de un tercer espacio caracterizado por la interacción y el contacto. Esta novela plantea el surgimiento de un espacio alterno entre dos países, el cual está marcado por una frontera que simultáneamente divide y une dos marcos legales contradictorios y cuyo cruce en un sentido o en otro implica la posibilidad de moverse, de entrar o de salir del conservadurismo decoroso de San Diego y del desenfreno inmoral de Tijuana.

Tijuana In es la primera novela que desarrolla el tema de Tijuana y su frontera, con su publicación se inaugura una forma particular de abordar la temática fronteriza. Se trata de una perspectiva que plasma una concepción estereotípica conocida como la “leyenda negra”, en la cual se plantea una ciudad fronteriza permisiva, un espacio inmoral donde reinan la clandestinidad y la violencia. A saber, Tijuana tiene dos concepciones míticas establecidas, “la leyenda negra” y “la leyenda blanca”, la primera se ocupa de presentar a la frontera como el sitio de la ilegalidad, el vicio, la inmoralidad, un espacio donde es posible escapar de los valores puritanos estadounidenses y a la vez del control moral mexicano. En cambio, la “leyenda blanca” surgió como respuesta a la leyenda negra y se ocupa de re-imaginar la proyección de la ciudad, presentándola como un espacio de trabajo, modernidad, progreso y nacionalismo¹⁰⁵.

Con la publicación de *Tijuana In*, Hernán De la Roca inaugura el tema de la frontera tijuanaense como el espacio donde el vicio, el contrabando y la permisividad son actividades que ocurren dentro de una confluencia de marcos legales binacionales. De la Roca introduce la tradición de un espacio fronterizo cargado de imaginarios de vicio y perversión en medio de los

¹⁰³Acuña, Francisco Manuel, en *Tijuana de Papel* de Félix Berumen.

¹⁰⁴ La novela tiene dos ediciones, una de 1932 y una de 2005. Ambas utilizan el título *Tijuana In* al referirse a la novela y a lo largo del texto, se usa “Tijuana in” al referirse al personaje, con el segundo nombre en minúscula. A lo largo de este ensayo se usará Tijuana in al referirnos al personaje y *Tijuana In* al referirnos a la novela.

¹⁰⁵ Un ejemplo de la problematización de la leyenda negra y la proyección de la leyenda blanca de Tijuana es el libro “Tijuana Ensayo Monográfico” de Conrado Acevedo Cárdenas.

cuales se encuentra un personaje marcado por la dualidad, cuyo nombre es Gloria de Zaragoza/Tijuana in. La línea de vida de este personaje progresa desde la adolescencia y la juventud hasta la madurez y se desarrolla entre la inocencia, la corrupción y el arrepentimiento. La trama de la novela es relativamente sencilla: Gloria de Zaragoza es una bella joven mexicana, huérfana de madre e hija de un militar. La joven estudia en un internado religioso en San Diego hasta que un evento le cambia la vida: un día cruza la frontera hacia Tijuana para divertirse con amigas, ahí conoce a Germán de los Herreros, un hombre casado que toma ventaja sobre ella. Gloria de Zaragoza ignora que Germán es un hombre casado y que tiene tres hijos e inocentemente tiene con él un escarceo fugaz que culmina en un encuentro sexual, ese será el momento definitorio que cambiará el rumbo de la vida de Gloria de Zaragoza hasta que gradualmente sufrirá una transformación que la llevará a ser Tijuana in. Una serie de circunstancias la llevarán a convertirse en amante de un *bootlegger* inglés llamado Sir Richard Wehyman, dedicado al contrabando de drogas y alcohol, más tarde, el amante de Gloria de Zaragoza será asesinado y en consecuencia ella heredará su imperio de contrabando. Así es como ocurre la transformación de Gloria de Zaragoza, una inocente joven sandieguina, quien, debido al abuso de un hombre, se convierte en Tijuana in, una bella femme fatal dedicada a la ilegalidad, el contrabando, las apuestas, los vicios y los placeres mundanos.

En *Tijuana In* a través del personaje protagónico, De la Roca elabora una alegoría sobre la ciudad de Tijuana. Las características y la travesía del personaje aluden a momentos históricos de la ciudad. De la Roca juega con la transformación de la identidad del personaje, y para hacerlo toma como punto de partida su nombre, que, como ya se dijo antes, inicialmente es Gloria de Zaragoza y después adquiere el mote de Tijuana in. De la Roca parece emplear este personaje alegórico para referirse al proyecto del Pueblo Zaragoza¹⁰⁶, desarrollado durante el porfiriato, también parece hacer referencia al cambio de nombre oficial de la ciudad, dictado desde el centro de México. Sin embargo, la ciudad se resistió al nuevo nombre y no fue hasta una fecha posterior, después de la Revolución mexicana, que en 1925 que adquirió oficialmente el nombre de Ciudad Zaragoza durante el periodo presidencial de Plutarco Elías Calles. Aunque el proyecto inicial surgió desde la fundación de Tijuana en 1889, fue un proyecto que no prosperó y que tuvo una duración de cuatro años, ya que desde 1929 el nombre de la ciudad ha permanecido oficialmente como Tijuana.

El proyecto de instaurar un nuevo orden urbano que se iniciara en 1889 tenía el objetivo de funcionar como una medida centralista que buscaba contrarrestar la influencia estadounidense en la frontera Tijuanaense. Se trató de un proyecto urbano donde se mostraba una imagen ordenada y una configuración urbana que presentaba vastas diferencias al trazado que la ciudad de San Diego tenía en la época y a su vez, se diferenciaba de otras ciudades de la franja fronteriza entre México y los Estados Unidos. Del plan original del Pueblo Zaragoza, hasta el momento no se ha encontrado muchos datos, sin embargo, ha trascendido un mapa que hoy en día constituye uno de los documentos fundacionales de la ciudad. En dicho mapa se revela el trazado original de lo que hoy es la zona centro de Tijuana. No obstante, aunque gran parte de las características urbanas originales de la ciudad se han perdido, a la fecha en la zona centro de Tijuana se conservan algunos de los rasgos de esa configuración primigenia.

¹⁰⁶ En honor a Ignacio Zaragoza, un general militar mexicano nacido en Texas a quien se le considera héroe de la Batalla de Puebla y por tanto, defensor de la nación frente a influencias extranjeras.

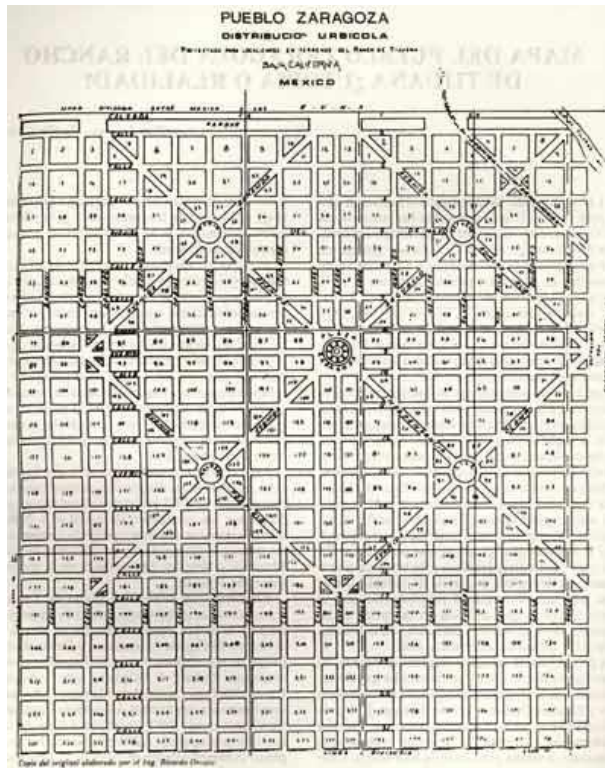


Ilustración 37: Ingeniero Ricardo Orozco, 1889. Centro de Investigaciones Históricas UNAM-UABC

El plano del Pueblo Zaragoza se compone de un trazado cuadrículado elaborado por el ingeniero Ricardo Orozco, inspector federal de la Secretaría de Fomento en la época.¹⁰⁷ El historiador Antonio Padilla Corona realizó una lectura histórica del mapa original de la ciudad, revelando la intención del gobierno porfirista de proyectar un modelo urbano fronterizo con características del positivismo, como los enuncia a continuación:

En el plano Zaragoza se parte de un orden racional, positivista, y según este, basado en la libertad del hombre; orden con un sentido indicador de avance y progreso. Se parte no del presente como lo ejemplifica el ideal norteamericano, sujeto a necesidades pragmáticas, ni del pasado como lo representó la tradición hispano colonial, sino del mismo futuro, como una meta particular basada en la razón, no en la aventura. (Padilla Corona 37)

A su vez, Padilla Corona analiza los mapas de otras ciudades fronterizas, como Mexicali y Nogales, cuyos trazados reflejaban similitudes con el estilo urbano que en la época se usaba en los Estados Unidos, en cambio, como se mencionó previamente, la organización urbana que presenta el mapa del Pueblo Zaragoza se distingue completamente de otras configuraciones¹⁰⁸. Desde la perspectiva de Padilla Corona, pudiera tratarse de un ejemplo único en el país.

¹⁰⁷ El mapa y proyecto del Pueblo Zaragoza se adjuntó a un convenio que marcó fin a una disputa legal sobre terrenos del Rancho Tijuana. Los detalles del litigio pueden encontrarse en el libro *Historia de Tijuana, edición conmemorativa del centenario de su fundación 1889-1989*.

¹⁰⁸ “Las diagonales vienen a significar la manifestación perfecta de este nuevo orden y nueva libertad con alcance humano; lo integran todo, como los brazos de un gran árbol que unen a las hojas más distantes con el tronco principal. Asimismo, significan una nueva alternativa a la libertad de acción con respecto a los modelos norteamericanos e hispano-colonial, que se caracterizan por restringir el movimiento a dos

El mapa del pueblo Zaragoza, proyectado para localizarse en los terrenos del rancho de Tijuana, Baja California, México, representa un ejemplo del orden positivista mexicano idealizado en un proyecto urbano, posiblemente único en el país, en el que tomó forma la utopía de los inicios del porfiriato, cuando se creyó posible liberarse de las ataduras del pasado para emprender la ruta del dogma del progreso sin límites, pletórico de promesas para la totalidad de los ciudadanos. (Padilla Corona 44)

Así pues, se revela una analogía de la ciudad que se personifica a través de Gloria de Zaragoza, con quien la ciudad comparte nombre. Y aunque la novela insiste en que la transformación del personaje ocurre por haber caído en la tentación amorosa inicial por el engaño de Germán de los Herreros y por la influencia del Capitán Richard Wheyman. A saber, la caída en el terreno de la ilegalidad de Gloria de Zaragoza ocurre por encontrarse frente a personajes que la dejan a la deriva. Germán de los Herreros, que la enamora, abusa de ella para luego abandonarla y el capitán Wheyman, quien muere después de introducirla al mundo del contrabando y del vicio.

La novela *Tijuana In*, se publica en 1931, justo después de que se cancelara el proyecto de la Ciudad Zaragoza, de esta manera De la Roca deja un legado literario en el que establece las mutaciones que ha sufrido la identidad de la ciudad debido a la polarización de perspectivas, no solamente desde el punto de vista de sus habitantes, sino desde la manera en que el gobierno central percibía la problemática fronteriza y se ocupaba de determinar cómo elaborar un lenguaje urbano que proyectara un ideal nacional justamente en esa orilla de la nación.

La novela se desenvuelve en el contexto de la ley seca¹⁰⁹, la cual tendría una repercusión en el desarrollo económico y urbano de la ciudad debido al auge turístico que se generó en la ciudad en ese momento. Durante la ley Vostead, Tijuana era el lugar de excepción para los norteamericanos que desearan acceder a la práctica de actividades de carácter clandestino en los Estados Unidos, como lo eran el consumo de alcohol y la participación en los juegos de azar y las apuestas. Fue de esa manera que se generó una narrativa del cruce fronterizo hacia Tijuana como una forma de acceso a la satisfacción de deseos prohibidos. Por otro lado, en la novela se presentan operaciones de *bootlegging* que son llevadas a cabo por algunos de los personajes, proponiendo una lectura de la frontera como el espacio del contrabando.

Por medio de la creación de un personaje femenino que no le teme a las aventuras y los excesos, De la Roca parece hacer un ejercicio alegórico en el que la audacia y temeridad de una mujer capaz de hazañas inverosímiles, se asocia con el espacio de libertad que representa una ciudad donde lo ordinario y habitual es todo aquello que está prohibido del otro lado de la línea divisoria. A saber, la ciudad de Tijuana, sus leyes y libertades, representan la posibilidad de acceder a un espacio heterotópico para la sociedad estadounidense personificada en el turismo. Sin embargo, a la vez la heterotopía tijuanaense padece del rechazo de la sociedad californiana, lo cual se ilustra en el siguiente pasaje: “Los predicadores de toda California pidieron desde el púlpito el fuego que destruyó Sodoma y Gomorra “*for the hellish mexican town*” (sic).” (De la Roca 25) El personaje de Tijuana in distingue claramente las diferencias entre San Diego y

direcciones independientes una de la otra y formando ángulos de noventa grados. Es decir, estamos ante un esquema bidireccional de carácter estático. En cambio, la diagonal conjuga las fuerzas perpendiculares vertical y horizontal; es la conjunción dinámica de ellas; es su alternativa a la acción y al movimiento”. (Padilla 37)

¹⁰⁹ El periodo nacional de ley seca en Estados Unidos, el cual duró de 1919 a 1933. También se le conoce como Ley Volstead.

Tijuana y no evita hacer una comparación entre ambos espacios, expresándose de la siguiente manera:

(San Diego es) una ciudad perfecta; limpia, pulcra, laboriosa; es un templo de la virtud y del trabajo; pero sin alma, sin vida, automatizada; hasta los timbres eléctricos que regulan su tráfico suenan lúgubrementemente; la gente camina por las aceras como muñecos con la mirada fija y el sentimiento tenso en su ideal utilitarista: “business is money”, En tanto que allá en mi pueblo (Tijuana) suenan incesantes los cascabeles de la alegría; el “jazz”, las risas, las canciones, y esa sublime melodía del tintineo de las copas, ¿No ves cómo los más inteligentes van a buscar a mi tierra lo que aquí les falta? (De la Roca 75)

De la Roca sugiere que hay una contraposición de formas de vivir y filosofías entre San Diego y Tijuana. La comparación que realiza Gloria de Zaragoza entre Tijuana y San Diego tiene la función de presentar lo opuesto de las formas de vida entre los dos lados de la frontera, sin embargo, a su vez, presenta a un grupo que no se conforma con lo que tiene a su alcance, a este grupo ella los llama “los más inteligentes”, que son quienes atraviesan la frontera para buscar aquello a lo que no tienen acceso debido a las condiciones dadas en el momento histórico en que se desarrolla la novela.

En el fragmento, De la Roca presenta a Tijuana como un espacio de diversión, alegría, música y alcohol, todo ello en contraposición con una filosofía de vida sandieguina donde reinan la organización, la automatización y el utilitarismo. Las visiones tan radicalmente opuestas de ambas ciudades que presenta De la Roca constituyen versiones estereotípicas y moralizantes de ambas ciudades. San Diego se presenta como un “templo de la virtud y del trabajo”, sin embargo, este estilo de vida no parece ser suficiente e independientemente de las normas y leyes locales, aquellos sandieguinos que se atreven a cruzar a Tijuana no solo acceden a la alegría de la fiesta Tijuanaense, sino que tienen a su alcance todo aquello que está prohibido en su lugar de origen y que se ofrece sin mayores limitaciones en Tijuana. Pueden disfrutar de un estilo de vida que en su ciudad de origen se considera transgresor e ilegal y con solo traspasar el límite fronterizo se encuentran en un espacio que no se apega a las restricciones de los Estados Unidos y pueden probar momentáneamente de la oferta de diversión Tijuanaense sin mayores consecuencias.

La novela tiene momentos que aluden a situaciones históricas de la ciudad, por ejemplo, el pasaje donde Tijuana in dice: “aquí yace Gloria de Zaragoza”. —Ya no la busques, solo queda Tijuana in”.(62) Mediante la mención de una dualidad en la que el personaje contiene su propia muerte y cadáver, De la Roca deja una pista que apunta hacia el nombre de Ciudad Zaragoza, parte de un plan fallido de limpieza y control de la imagen de la ciudad impulsado desde el gobierno central mexicano.

El problema de la yuxtaposición de roles en la frontera.

En la literatura de y sobre Tijuana hay infinidad de textos que se preocupan por describir y explicar la ciudad. Pareciera que la razón de esta ansiedad por explicar Tijuana parte de que es un sitio que no toma como referente a otras ciudades mexicanas, ni en su historia o su población, ni en su trazado o en la forma en que funciona. Es una ciudad que se encuentra en una búsqueda perpetua por dilucidar su propia identidad cambiante, por definir sus leyendas, sus mitos, su historia y su origen, poniendo en el centro el hecho de que su población siempre se está renovando.

Cómo ya se mencionó al inicio de este capítulo, la conciencia del sujeto fronterizo es múltiple, móvil, se adapta, no tiene una identidad fija y puede de cambiar de acuerdo con el entorno debido a su conexión con la inestabilidad fronteriza. En virtud de que cambia conforme

se enfrenta a las condiciones que el mundo le exige, es una subjetividad que está consciente de que su contexto la ha llevado a desarrollar tolerancia a las contradicciones y es por ello que, como estrategia de supervivencia, se ha visto obligada a adquirir la fuerza creativa que le permite ir rompiendo cada aspecto unitario de los nuevos paradigmas se le presentan.

En conexión con lo anterior, una característica frecuente de la literatura de Tijuana es el desarrollo de personajes con identidades yuxtapuestas. Las identidades en los personajes no son fijas, no se trata de personajes con identidades, roles u ocupaciones estables, sino que más bien, parecen responder al entorno y las circunstancias, un ejemplo de esto es el personaje de Tijuana in, quien pasa de ser una joven estudiante sandieguina, a ser una contrabandista famosa, piloto de aviones, líder de una banda de traficantes, apostadora, etc. hasta que finalmente se redime y alcanza el estatus de una mujer arrepentida de su pasado que busca purificarse a través de la penitencia (a manera de flagelación y martirio) pero sin llegar a la santidad. Se trata de una experiencia mística basada en la memoria temprana de su infancia en el internado religioso. En el caso de Tijuana in el desarrollo del personaje tiene un vínculo directo con el entorno, pues se va transformando conforme cambian las condiciones donde se desarrolla.

En su labor como contrabandista, el personaje explota las condiciones del marco legal binacional para sacar adelante la empresa del contrabando. Por otro lado, la identidad de Tijuana in se transforma constantemente en función de sus relaciones personales con los personajes masculinos, relaciones que tienen impacto en los oficios que ella practica y, por ende, en los roles que el personaje juega en la sociedad. Tijuana in pasa de ser una bella, educada e inteligente jovencita, a ser una mujer fatal, admirada por su belleza, su sexualidad, su arrojo y su destreza en toda suerte de actividades de peligro, rompiendo con las normas sociales. Dentro de este contexto, el personaje de Tijuana in es el elemento que tiene la facultad de atravesar las líneas morales y legales de ambos países. Las operaciones de este personaje implican desplazamientos que constantemente entran y salen de ambos marcos legales.

Los personajes de que se ocupa este análisis tienen múltiples roles que responden a un entorno inestable y a marcos legales de contacto binacional que se presentan específicamente en áreas fronterizas, de tal suerte que los roles de los personajes se transforman cuando atraviesan fronteras de acuerdo con las demandas del entorno legal y el marco económico en el que se encuentran. Esta situación de roles inestables ha permanecido como una constante desde épocas tempranas de la ciudad de Tijuana, como ocurre con el personaje de Tijuana in, y es una situación que continúa hasta nuestros días.

Es decir, lo anterior nos lleva a pensar que, aunque a lo largo del tiempo, se transforme el marco legal y económico y cambie la población, permanece una superposición de los roles acumulándose en quienes habitan la frontera y esto se conecta con la generación de identidades múltiples y cambiantes que los individuos asumen respondiendo al contexto legal y el entorno en que se encuentran. Y aunque el marco legal no es una cuestión inamovible, ni en la frontera ni en ninguna parte y la superposición de roles e identidades no es exclusiva de las áreas fronterizas, en lo que se refiere al tránsito entre marcos legales binacionales, la manera de enfrentar las reglas establecidas sugiere que la pertenencia a una zona de contacto con las características del espacio fronterizo exige una adaptabilidad extraordinaria. A este tipo de transformación y alineación se refiere Valenzuela Arce cuando señala un fenómeno que ocurre en el individuo transfronterizo, se trata de un proceso complejo al que denomina “la activación de un switch cultural”, el cual permite a los individuos que atraviesan entornos culturales definidos, interpretar la cultura en turno y actuar en consecuencia:

Cruzar las fronteras implica la activación del *switch* cultural mediante un proceso intenso de traducción cultural y cambio de códigos que permiten actuar en *el otro lado*, al mismo tiempo que se activan procesos de traducción cultural producidos desde interpretaciones más o menos logradas en función del nivel de conocimiento y empatía con los códigos culturales de *los otros*. En la frontera, se densifican los procesos de traducción y cambio de códigos culturales que hacen pasar de un lugar a otro, transporta la experiencia, cargan y se cargan de sentido en los nuevos contextos. (Valenzuela Arce, 30)

La activación del *switch* cultural al que se refiere Valenzuela Arce demanda adaptabilidad en el sujeto, que actúa acorde a la cultura en que se encuentra. La adaptabilidad fronteriza se refiere a la capacidad de ejercer roles y asumir identidades que estén alineadas a las necesidades y objetivos específicos de cada sujeto o grupo, poniendo en marcha estrategias de flexibilización de los marcos legales para poder atravesarlos de acuerdo con las circunstancias.

Un ejemplo de lo anterior se encuentra en el ensayo etnográfico “Las Fracturas” de Néstor García Canclini y Patricia Safa, en el que los autores presentan las experiencias de grupos de chicos que están en una secundaria pública de Tijuana donde hay alumnos de clase media y de clase baja. Los autores detectaron que una de las formas en que se manifiesta el privilegio de los alumnos es mediante la acreditación de un documento de cruce fronterizo, específicamente un pasaporte. Sin embargo, más allá de la posesión de un pasaporte, llama la atención un tercer grupo que ha nacido en los Estados Unidos y que tiene doble documentación de nacimiento (en un momento en que la doble nacionalidad y el poseer más de una nacionalidad no era una posibilidad legal), aquí se presenta una interacción entre los autores y los chicos:

-¿Tú no tienes pasaporte?

-No, porque nací al otro lado, pero tengo acta en Tijuana. Entonces cuando me preguntan en dónde nací, tengo que decir aquí. O allá, dependiendo de a quién le conteste.

-¿Entonces tienes dos pasaportes?

-No, nada más dos actas. (García Canclini, Safa 47)

La interacción con los chicos entrevistados por García Canclini y Safa no solamente presenta la problemática de la documentación con que se accede a la nacionalidad (con las ventajas y desventajas que representa una nacionalidad fija en un contexto fronterizo), sino que nos introduce a una estrategia de manipulación de la identidad nacional individual de acuerdo con las cambiantes circunstancias, reglas y sanciones de la cultura en turno. Las dos actas de nacimiento del chico le permiten acceder a recursos e identidades nacionales en ambos lados de la frontera y aunque no se sabe mucho más sobre las razones de fondo que lo llevan a manipular la versión de su lugar de nacimiento, una de las cuestiones que llaman la atención es que en un área fronteriza sea necesario buscar maneras de flexibilizar la rigidez de los marcos de ciudadanía nacional, es decir, Safa y Canclini no solo detectan el privilegio reflejado en el acceso de visas de turista, sino que observan a tres sujetos fronterizos, dos alineados a los marcos legales nacionales de la zona de contacto, con las ventajas y desventajas que conlleva su estatus nacional y migratorio, y uno tercero que a través de la transgresión del orden legal accede a circular y operar en la zona transfronteriza con las ventajas y desventajas de ambas ciudadanía pero con una conciencia internalizada de su condición fronteriza que expresa adaptándose a las circunstancias del marco cultural en que se encuentra. Lo anterior está en diálogo con la propuesta de Walter Mignolo, que recupera la idea de doble conciencia de W.E.B. Dubois,¹¹⁰ debido a que en un contexto hegemónico puede surgir en el sujeto una auto percepción doble que opera a la vez.

¹¹⁰ Definiéndola como la identidad que “surge de las experiencias de ser alguien que fue clasificado por la mirada imperial-nacional” y añade que: “la conciencia del imperio siempre es territorial y monotípica, el

En este mismo tenor aparece el recurso de la yuxtaposición de identidades cuando se superponen las identidades familiares en el poema “Inspección secundaria” de Omar Pimienta que a continuación se muestra

El primer migra en interrogarme fue mi madre:
¿Cómo se llama tu papá? Marcos Ramírez
¿Cómo se llama tu mamá? Sara Pimienta.
¿Dónde vives? En *Nacional City*
¿A qué fuiste a Tijuana? A visitar a mi abuela.

Y así, practicando antes del cruce, mucho antes de saber leer y escribir, aprendí a mentir mirándote a los ojos. (Pimienta 73)

La situación que presenta el poema de Pimienta es una madre y su hijo ensayando cómo el hijo debe de responder el interrogatorio con el agente migratorio al cruzar la frontera. En el poema aparecen tres roles: el del hijo, el de la madre y el del agente migratorio en la garita fronteriza. La voz poética personifica la interacción entre el hijo y la madre. La preparación del escenario de la interacción para acceder a los Estados Unidos recae en la madre, quien retoma las preguntas del agente fronterizo. La voz poética convierte a la madre en un agente fronterizo con el verso “el primer migra en interrogarme fue mi madre”, esta frase lleva a que se superpongan los roles de la madre y el agente fronterizo frente al hijo en el entrenamiento para el cruce de la frontera desde México hacia los Estados Unidos donde parte de la rutina de los agentes en la frontera es hacer preguntas abiertas (por ejemplo: ¿qué traes? ¿Qué hiciste en México? ¿Dónde vives? ¿A dónde vas?), para las que no hay respuestas correctas fijas que engloben a todas las personas que solicitan el acceso al país. En cambio, las respuestas deben estar alineadas al perfil migratorio implícito en el documento que acredita la identidad de quien cruza.

En el poema, la madre sabe que, en el contexto fronterizo de Tijuana, el estatus migratorio y la documentación no siempre concuerdan con las prácticas y la realidad de las personas (por ejemplo, su lugar de residencia, su sitio de trabajo, el país en el que asisten a la escuela, etc.), y también sabe que una de las funciones de los agentes fronterizos es detectar las incongruencias que delatarían una práctica o una identidad que se sale del perfil. La madre sabe que algo en el perfil migratorio del hijo se sale de la norma, por eso desde chico lo entrenó en la versión de su vida que debe manejar ante al agente migratorio. En los últimos versos, la voz poética reconoce que ese entrenamiento con su madre, y la cotidianidad de la interacción con los agentes fronterizos le enseñaron a templarse en la mentira y el engaño. Tanto en “Inspección secundaria”, como en los tres perfiles migratorios que detectan en sus entrevistas Safa y Canclini con los niños de secundaria, sucede una acumulación de roles que revela cómo puede oscilar la identidad migratoria en un contexto de frontera.

Un ejemplo paradigmático de la acumulación de roles y de una conciencia fronteriza múltiple es el caso de Mario Aburto en la novela, A.B.U.R.T.O.¹¹¹ publicada en 2001, donde

pensamiento desde el borde es siempre plutotópico y engendrado por la violencia de las diferencias coloniales e imperiales” (Mignolo 9)

¹¹¹ La novela contiene recreaciones de la historia de Mario Aburto Martínez, el hombre que se encuentra preso desde 1994 por el crimen de Luis Donald Colosio, el candidato a la presidencia de México que fuera asesinado en la colonia “Lomas Taurinas” de Tijuana. Yépez explora versiones de la vida de un personaje que se asemeja a Aburto Martínez y juega con las distintas versiones del asesinato de Colosio.

Heriberto Yépez presenta a Mario Aburto como un personaje que cumple con roles múltiples aparentemente inconexos. En A.B.U.R.T.O. Yépez introduce distintas facetas del personaje central que cumple con distintos roles: es empleado de la industria maquiladora, vecino invisible, novio taciturno y machista, hijo misógino, ideólogo autodidacta, asesino político adoctrinado y es último Caballero Águila. Es por medio de este último rol que Yépez nos muestra a un personaje que tiene ideales de grupo y nación, además del deseo irreprímible de dejar su marca en el mundo. El personaje de Mario Aburto mantiene el control de sus distintos roles separándolos, lo cual le permite a su vez, mantener el control de su identidad y operar desde el anonimato que le permite sostener un bajo perfil hasta que ocurre el asesinato del candidato presidencial.¹¹²

En la novela, Mario Aburto persiste como un ciudadano más de la periferia tijuanaense: continuando con sus actividades laborales cotidianas en la industria maquiladora, interactuando con su novia, incluso en las ocasiones en que cruza la frontera para encontrarse con personajes que le dan información o instrucciones, sostiene su bajo perfil, mismo que le permite finalmente acercarse al candidato y dispararle. El sujeto fronterizo que construye Yépez mediante la representación de Mario Aburto, además de múltiple, sugiere a un sujeto anónimo, móvil (puesto que puede moverse en distintas esferas sin ser detectado), solitario y misógino, que sin embargo, es un sujeto acomplejado por la vergüenza que le causa su propio origen y su pobreza, como se expresa en el siguiente fragmento:

Mario, un obrero de 23 o 24 años, hablando con su voz disasociada, como intentando ocultar un chillido, un pequeño descontento con una zona de su voz, probablemente intentando borrar su origen rural o sometiendo la aparición de una segunda voz que había adquirido en su última ciudad. (Yépez 15)

Yépez plantea una subjetividad escindida, dividida internamente, como lo sugiere en el párrafo anterior; hay una subjetividad que tiene dos voces y se mueve entre ambas, aunque la narración no deja claras las motivaciones que llevan al personaje entre una u otra voz. El narrador especula el borramiento de un origen rural, apuntando a una posible migración del campo a la ciudad y una vergüenza internalizada en el personaje, debida a la pobreza que puede representarle provenir del ámbito rural. Ciertamente la escisión parece ser un punto importante para Yépez, puesto que incluso lleva a cabo el ejercicio de plantear un personaje que aparentemente es individual y más tarde resulta ser dual: Mario y Aburto. La fragmentación de Aburto en dos entidades disociadas juega con la identidad del personaje, confundiendo al lector, pero además parece ser un comentario acerca de teorías popularizadas en la época de las investigaciones del asesinato en las cuales existía desconfianza sobre la culpabilidad del hombre que se encuentra preso y se dudaba de su identidad¹¹³. Como lo sugiere en el siguiente fragmento:

Este evento hasta la fecha es uno de los traumas nacionales debido a que tuvo un gran impacto en la historia política de México y fue un suceso que generó desconfianza en las instituciones gubernamentales y políticas mexicanas. Otra novela que se inspira en el asesinato de Colosio es *Un asesino solitario* de Elmer Mendoza.

¹¹² La línea temporal de la novela presenta al personaje desde su infancia en Michoacán, su migración temprana hacia Tijuana. Los pormenores de la vida del personaje son semejantes a los de Mario Aburto Martínez, repetidos reiterativamente en la prensa nacional de la época del asesinato, como el nombre de su lugar de empleo en la industria maquiladora, sus ambiciones, rutinas, personalidad, etc., detalles que serían revelados cuando saltó a la fama después del asesinato de Colosio.

¹¹³ Además de toda una serie de detalles balísticos y logísticos que fueron el caldo de cultivo de sospechas ante una posible conspiración

Pero quien está en prisión no descarta que el justiciero verdadero haya sido un prócer más secreto. Otro supremo Caballero Águila. Y el que está en la cárcel imagina cómo es la vida del otro allá afuera. La vida de todos los Aburto en las fábricas. Los imagina checando tarjeta apostados en sus máquinas, en los asientos traseros de los transportes de la empresa (...) los imagina en la línea de producción planeando (en voz baja) una huelga que jamás sucederá, los imagina llegando por primera vez a la central camionera, los imagina dejando que Tijuana los seduzca diciéndoles a cada uno lo que cada uno de ellos quiere oír, los imagina saltando el muro, los imagina siendo golpeados por los agentes de migración, los imagina escribiendo en la noche, justo como él. (Yépez 220, 221)

Aunque la escisión del personaje plantea preguntas sobre su psicología y motivaciones, Yépez no se detiene en la dualidad, sino que lleva al personaje a imaginarse a sí mismo reproducido en una serie de subjetividades anónimas aparentemente inconexas, pero englobadas en tres sujetos: en primera instancia está el trabajador de la industria (representado por los guiños que hace el párrafo hacia el trabajo precarizado), seguido por el migrante recién llegado a la ciudad que eventualmente cruza la frontera y, al final nos presenta a un último sujeto que escribe (posiblemente en referencia a los cuadernos que contenían apuntes y dibujos que fueron encontrados en el cuarto de Mario Aburto Martínez). Estas tres subjetividades fronterizas se multiplican en las siguientes páginas de la novela en las que el narrador elabora un poco sobre el desdoblamiento de la personalidad de Aburto en la masa anónima de los habitantes de Tijuana con el objetivo de sugerir que, a pesar de eventos extraordinarios, como el asesinato del candidato a la presidencia, el statu quo permanece sin alterarse. Y, aunque las identidades que presenta el narrador se enfrenten con fronteras de distinta índole, como la frontera del trabajo, del género, de las clases sociales, de los países etc. y aunque se yuxtapongan, están condenadas a permanecer dentro de límites como la clase social y el estrato económico.

La ansiedad de la representación de Tijuana en relación con la identidad fronteriza.

En la literatura de Tijuana hay una ansiedad por la representación de la ciudad a nivel local. Esta ansiedad pareciera partir de la necesidad de articular un cierto control de la representación identitaria y cultural de la localidad en contraposición con las versiones externas, provenientes ya sea de los Estados Unidos o del centro de México. Tijuana se reconoce fronteriza y su literatura busca que se le reconozca como una ciudad con una identidad propia. Así lo considera García Orso, quien dice: “Nuestra situación geográfica, privilegiada, permite el experimento, sustraer los valores de dos culturas distintas para emerger con una cultura propia.” García Orso, Armando. En *Tijuana de papel* (201)

Para García Orso la situación geográfica de Tijuana es la clave que permite generar una cultura propia que no se alinea de manera estricta a los valores de ninguna de las dos culturas que conviven en la zona de contacto fronterizo, sino que incluye valores de ambas culturas, generando una distinta. Lo anterior coincide con los puntos de vista que contemplan la cultura de Tijuana como una cultura híbrida en la que conviven elementos que son producto del contacto fronterizo y del constante flujo migratorio. Yépez no coincide con esta perspectiva e insiste en pensar a Tijuana como un espacio de polarizaciones:

Tijuana es mucho más que hibridismo. Tijuana tiene todo que ver con la tensión. Tome dos imanes y, en lugar de dejar que se enamoren a través de los polos contrarios, trate de que sus caras idénticas se embarren una contra la otra, como alguien cuyo rostro estrella contra un espejo y luego, como clímax de dicha tortura le obligas a que mire su propio reflejo indeseable (...) ambos imanes también están sometidos a una fuerza superior empeñada en juntarlos, entonces, dese cuenta que la sensación de conjunción y

disjunción, fuerza intensa es Tijuana. Fuerza que da forma a toda la frontera, campo magnético, no solo de atracción sino, más fuerte aun, campo de repelencia, campo de resistencia. (Yépez 59)

Aunque difieren entre sí, estos dos puntos de vista conviven en los esfuerzos por autoafirmarse culturalmente y por desarrollar un pensamiento generador de modelos que permitan entender el entorno local. Desde mediados de los años 50 los intelectuales tijuanaenses han buscado comprender, explicar y conceptualizar la cultura tijuanaense partiendo de su propia realidad en relación con su condición de frontera.

Si bien, en Tijuana hay una identidad mutable que responde a las condiciones del entorno, con fidelidades nacionales no muy definidas, hay indicios de arraigo en la memoria afectiva del origen de sus habitantes, la cual queda implantada dejando su marca en la formación de comunidades cuyos miembros tienen una multiplicidad de orígenes, identidades y culturas¹¹⁴. Es un espacio donde la migración de individuos provenientes de una gran variedad de lugares, aunada a los esfuerzos por establecer un lugar en el mundo en un nuevo espacio, podría presentar la oportunidad de establecer un sentimiento de comunidad y unión como formas de enfrentar la adversidad y la carencia. Así lo propone Omar Pimienta en su poema “La Libertad”, en el que hace referencia a la Colonia Libertad una colonia que fue fundada por personas deportadas y que se ubica físicamente de manera contigua a la frontera y donde los hogares conviven con el muro fronterizo y con el sistema de vigilancia fronteriza de los Estados Unidos:

En la cuarta pared del teatro se recarga el hombre que espera
el cruce, los perros mean la sombra del muro, del lado libre.

La Libertad se delinea con un muro metálico donde secan
ropa mis vecinas.

No siempre fue así, antes la delineaba un alambre.
Los viejos se quedaron de este lado, sabían que La Libertad
era primero, que empezaba ahí:

A la mitad de un cerro
mirando hacia el Pacífico
y lo que alguna vez fue la ciudad entera.

Aquí la gente se asentó donde pudo;
Sus hijos emigraron a trabajar primero y a vivir por último.

La Libertad es una premonición, una señora con maletas,
un exconvicto petrificado por su primer paso libre.

¹¹⁴ Esta perspectiva no considera a México como un país cuya identidad es monolítica y uniforme, al contrario, la riqueza identitaria del país es infinita. La población de Tijuana es en su mayoría mexicana, aunque debido a las distintas oleadas migratorias (antiguas y recientes) por cuestiones políticas, laborales, bélicas, etc. Tijuana ha recibido personas con infinidad de orígenes nacionales, provenientes de países como Corea, China, Japón, Honduras, El Salvador, además de los grupos de personas que llegan desde los Estados Unidos debido a las campañas de deportación, sin olvidar, por supuesto la continua migración nacional interna hacia Tijuana.

Un exiliado con nombre falso

En esta ciudad de paso hay un lugar para quedarse
(Pimienta 35)

La perspectiva que presenta Omar Pimienta en su poema tiene como escenario un desmitificado muro fronterizo cuya función delimitante se ve reducida por la cotidianidad de la Colonia Libertad. La aparición en el poema de un “lado libre” supone a su opuesto del otro lado del muro, un lado alterno que carece de libertad. A pesar del peso simbólico que el muro contiene en sí mismo, Pimienta lo reduce a su utilidad como un simple tendedero de ropa, sobre el cual orinan los perros callejeros indirectamente, al hacerlo en su sombra. En este poema, Pimienta extrae del muro su peso funesto, convirtiéndolo en el elemento delimitante que funda una comunidad de nuevas identidades: la Colonia Libertad. Pimienta pone al centro a las generaciones anteriores y a su decisión de fundar su lugar en el mundo en la primera periferia de Tijuana, con la libertad como valor, como guía y como nombre, sin importar la configuración física de la línea delimitante de la colonia. Las identidades que presenta el poema hablan de la libertad que ofrece el anonimato fronterizo, puesto que, la colonia Libertad que aparece en el poema sugiere que hay espacios donde es posible una existencia sin juicio social, donde es real la posibilidad de inventarse una nueva identidad y de arraigar una permanencia, a pesar del mito de la ciudad transitoria.

Observaciones Finales

Los textos analizados nos dan muestra de la conciencia adaptable del sujeto fronterizo. Se trata de una forma múltiple de conocer y de reaccionar al entorno, la cual se deriva de la situación de un sujeto que se encuentra enfrentado a la permeabilidad del espacio fronterizo. La derrama cultural que ocurre en la frontera de Tijuana y San Diego es un fenómeno que permite pensar cómo las interacciones culturales y sociales en zonas limítrofes generan una producción cultural que desafía la concepción de una identidad nacional estática. Esta dinámica no solo evidencia la interdependencia entre ambos países, sino que también revela cómo los sujetos fronterizos se ven inmersos en un entorno transnacional que constantemente redefine sus identidades.

A través del análisis de los textos literarios es posible observar cómo los autores representan la mutabilidad de las identidades transfronterizas como una suerte de respuesta adaptativa a un contexto donde los marcos legales, culturales y económicos están en constante transformación.

Si bien el problema de la identidad es un tema complejo en sí mismo, se complica aún más cuando hay culturas en contacto. El contexto fronterizo de Tijuana y San Diego nos da la oportunidad de reevaluar la categoría de identidad debido a la riqueza multicultural de este espacio y la cercanía de marcos nacionales marcadamente distintos entre sí. En un contexto de esta índole cualquier idea monolítica o fija de identidad nacional se invalida. Así, la frontera entre Tijuana y San Diego emerge como un espacio donde las fronteras físicas se desdibujan y se trasminan, dando lugar a nuevas formas de identidad que trascienden las limitaciones nacionales y reflejan nuevos paradigmas fronterizos en el mundo contemporáneo.

Conclusión

El punto de partida de esta investigación tuvo lugar en la inquietud de pensar las posibles conexiones entre materialidad, precariedad, arte y espacio fronterizo a través del análisis de las estéticas de reciclaje en piezas de arte y literatura de la frontera entre México y los Estados Unidos. Una de las cuestiones previstas inicialmente fue que al avanzar en la investigación su complejidad se incrementara por las circunstancias, características e inestabilidad del espacio fronterizo, especialmente cuando se trata de uno de gran intercambio e interacción como lo es el de la frontera entre Tijuana y San Diego. Así surgió la decisión de explorar metodologías que permitieran primeramente discernir de manera aislada y abstracta el fenómeno de las fronteras, para luego establecer un enlace teórico que ayudara a dilucidar los fenómenos que ocurren en el espacio fronterizo en concreto y sus enlaces con las obras analizadas. Seguidamente, busqué centrar el análisis en una lectura atenta de las piezas de arte y de los textos literarios, tomando en cuenta sus distintos elementos, trazando enlaces con los referentes a que los autores y artistas parecían apuntar, para de esta manera descubrir si su genealogía tenía vínculos con fenómenos concretos de la frontera en cuestión.

Además de lo anterior, una estrategia que ayudó al desarrollo de la investigación fue organizarla considerando tres parámetros derivados de los derechos fundamentales de los seres humanos en la actualidad: la casa, el trabajo y la identidad. Estos derechos básicos no pueden satisfacerse fácilmente en las condiciones de precariedad que implica la migración radicada en razones políticas, sociales o económicas puesto que ello deviene en una situación de impermanencia del sujeto en un espacio social fijo. Considerando esto, se trata de una situación que dificulta la adhesión del sujeto al entorno social y a la comunidad, ya que genera condiciones de inestabilidad que obligan al sujeto a entrar en constante negociación con el entorno y le llevan a desarrollar estrategias no convencionales para subsistir y salir adelante, algunas de las cuales sirvieron como guía para este trabajo de investigación.

Aunque la problemática en torno a las estéticas que analizo en esta investigación se considera algo indeseado, ya que es una problemática que tiene relación con fallas en la estructura social y económica, no implica que los individuos y grupos afectados por dichas fallas sean indiferentes a su entorno. La realidad es que, el reciclaje informal nos invita a pensar como incluso en contextos adversos, los individuos muestran una notable capacidad para involucrarse activamente con su contexto y para transformarlo. Además de que el reciclaje informal nos muestra cómo el sujeto desarrolla estrategias que le permiten modificar activamente la situación en que se encuentra y mejorar sus condiciones de vida, tanto a nivel individual como de grupo. Como ha podido verse a lo largo de esta investigación, la sensibilidad de los artistas no permanece indiferente ante esta problemática.

Desde los inicios de esta investigación fue importante que en las piezas de arte y literatura seleccionadas no se considera la problemática de la precariedad como algo ajeno a la realidad cotidiana, en cambio una de las cuestiones importantes a considerar fue que se pudiera establecer una conexión auténtica entre autor, temática y obra. El objetivo de esto fue demostrar cómo se abren espacios y posibilidades para la reflexión sobre el entorno propio, aún dentro de condiciones de excepción y de limitación, tal y como lo hace, por ejemplo, Ingrid Hernández en sus series fotográficas. Esta artista nos llevó a pensar que el proyecto de una casa de autoconstrucción, por sencilla o endeble que sea, no solo es un reflejo de la satisfacción de necesidades básicas propias de una familia, sino que también es la expresión de sus decisiones e intenciones conscientes e inconscientes. La atención a los elementos de los hogares fotografiados

por Hernández apunta a mostrarnos como es que ella comprende los espacios, pero no solo los aspectos que se refieren a su diseño y funcionalidad, sino que los percibe como una proyección de quienes los construyeron y los habitan, sus intuiciones, deseos, recuerdos y en general su sistema de costumbres.

De igual manera Otis nos lleva a reflexionar en la naturaleza repetitiva y alienante del trabajo en la fábrica en franca oposición al trabajo aleatorio y atento del pepenador. Otis experimenta activamente con el acto de pepenar, personificando de primera mano una capacidad de abstracción compleja en el sujeto, explorando las posibilidades materiales y el potencial de un objeto desechado, imaginándolo en diferentes contextos y situaciones sin detenerse únicamente en su uso inmediato. De esta manera Otis sugiere que es esencial reconocer los materiales desechados como un recurso con posibilidades creativas y funcionales y ello nos invita a cuestionar y replantear la idea misma del desperdicio, así como sus vínculos con el desarrollo tecnológico, con el consumo y con la historia.

En una era en donde la ecocrítica nos impulsa a reconsiderar el futuro de la humanidad en relación con la naturaleza y los desafíos ambientales con una mirada hacia el futuro, las estrategias que emplea Otis no solamente abordan la cuestión de la basura y los desechos desde una perspectiva creativa, sino que innovan, llevándonos a reflexionar en la evolución histórica que ha tenido hasta la fecha la categoría del residuo. Además, nos lleva a pensar en los vínculos entre el trabajo y los excedentes, los cuales están intrínsecamente conectados con la producción de bienes de consumo.

En suma, las estrategias planteadas por estos artistas nos ayudan a vislumbrar como es que la capacidad de inventiva y de adaptabilidad se trasmina a otros ámbitos, por ejemplo, lo que se pudo observar en los textos literarios analizados: la capacidad de percibir los roles y funciones de las personas como algo potencialmente modificable, intercambiable y adaptable a las condiciones específicas que demanda un espacio determinado. Esta última cuestión refleja la cualidad humana de buscar soluciones, especialmente cuando se accede a espacios y situaciones donde las lógicas normativas contrastan, se oponen o responden a acuerdos sociales que están fundamentados en orígenes y filosofías radicalmente distintas entre sí. Tal y como es el caso de las identidades en el contexto de la frontera nacional en cuestión.

Aunque, como se dijo al inicio, uno de los detonadores de esta investigación fue pensar en las garantías básicas para los seres humanos en la actualidad, dentro de las limitaciones de esta investigación está el hecho de que evidentemente no se han contemplado todas las categorías de dichas necesidades básicas. Por ello, es necesario aclarar que la decisión de seleccionar los tres parámetros antes referidos (casa, trabajo e identidad), los cuales guían cada capítulo, se deriva de tres necesidades de gran importancia cuando se migra de un lugar a otro. Esto ayudó a mirar con mayor claridad tanto la temática, como el imaginario que iba apareciendo en las piezas de arte y en los textos seleccionados. Sin embargo, no hay que perder de vista que las limitaciones aquí mencionadas no son definitivas, en cambio representan una oportunidad que abre la posibilidad de continuar la investigación en el futuro, ahondando en cómo se expresan otros derechos y necesidades básicas (como podrían ser la alimentación, el agua, la seguridad, etc.) en textos y en arte de la frontera. A su vez, una vertiente a explorar es cómo se negocian las contradicciones que se generan alrededor de estas problemáticas cuando las autoridades instauran políticas que tienen base en intereses que van más allá de los problemas que se pretende solucionar.

Para comprender las situaciones de excepción hoy en día, la problemática fronteriza continúa siendo una área de estudio importante. Las estéticas estudiadas en esta investigación,

así como sus conexiones con deficiencias estructurales nos ha llevado a comprender que no solamente están en relación con la capacidad humana de transformar y mejorar el entorno, sino que sirven como el marco desde donde se generan discursos críticos que trascienden las artes. El fenómeno de las estéticas que surgen del reciclaje informal en el espacio fronterizo demuestra un esfuerzo de superar las limitaciones impuestas por el contexto a través de la innovación, además de que revela una dimensión de resiliencia y creatividad inherente a la condición humana.

Bibliografía

- Acevedo Cárdenas, Conrado. *Tijuana Ensayo Monográfico*. Ediciones ILCSA, 2017.
- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology*. Duke University Press. 2006.
- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. NED - New edition, 2 ed., Edinburgh University Press, 2014. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1g09x4q. Consultado el 2 de marzo 2021.
- Alke, Stefan. "Alejandro Zacarías" *Border Artists* <https://borderartists.com/2012/08/20/alejandro-zacarias/> 2012.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands La frontera. The New Mestiza*. Spinsters, 1987.
- Arreola, Mónica, *Desinterés social*, 2014. <https://www.monicaarreola.com> Consultado 22 de mayo de 2021
--*Valle San Pedro*. Consultado 20 julio 2024
- Azuela, Antonio. "Vivienda y propiedad privada." *Revista Mexicana de Sociología* 1995.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. FCE, 2000.
- Badiou, Alain. *Philosophy and the Event*, Polity Press, 2013.
- Bandau, Anja. "Borderlands revisited: La frontera norte in contemporary Mexican fiction." *iMex. México Interdisciplinario/Interdisciplinary Mexico* 9 (2020), Nr. 17 9.17 (2020): 19-35.
- Beltrán Cortéz, Josué. *Cómo deben mirarnos: la fotografía como tecnología de la reconstrucción discursiva del yo. Los tijuaneños y su leyenda blanca*. Instituto Sudcaliforniano de Cultura, 2015
- Berdet, Marc. "Chiffonnier Contre Flâneur: Construction et Position de La Passagenarbeit de Walter Benjamin." *Archives de Philosophie*, vol. 75, no. 3, Centre Sèvres – Facultés jésuites de Paris, 2012, pp. 425–47, <http://www.jstor.org/stable/43038820>.
- Berman, Marshall. "Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad" México, Siglo XXI, 1989.
- Bonet, Rubén. "La poética tóxica del desecho postindustrial." *Revista Replicante*. Octubre 2010. <http://revistareplicante.com/galeria/grafica/la-poetica-toxica-del-desecho-postindustrial/>. Consultado el 18 de agosto 2021
- Camps, Martin. *Cruces Fronterizas, hacia una narrativa del desierto*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2007.
- Canclini, Nestor G., Safa Patricia. *Tijuana la casa de toda la gente*. INAH/ENAH, Programa Cultural de las Fronteras, 1989
- Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. 1990
- Caraska, Claire. "Questions for Jaime Ruiz Otis." *Voice of San Diego*. May, 2005. <https://www.voiceofsandiego.org/people/questions-for-jaime-ruiz-otis/> Consultado el 18 de agosto 2021
- Carreras de, Francesc. "El pintor Luis Moret", *La Vanguardia* <https://www.almendron.com/tribuna/el-pintor-luis-moret/> 2009, Consultado el 4 de abril 2022.
- Carrillo, Jorge y Ana Karina Hernández. "Evolución y límites de la maquila en México frente al nuevo contexto político económico." Nefta y Garza Toledo, eds. *Trabajo y crisis de los modelos productivos en América Latina*. CLACSO 2020.
- Carrillo, Jorge. "La importancia del impacto del TLC en la industria maquiladora en América Latina." Garza Toledo, comp. *Reestructuración Productiva, Mercado de Trabajo y*

- Sindicatos en América Latina, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Colección Grupos de Trabajo CLACSO 2000.*
- Castañeda, Emmanuel. “Es irregular 60% de nuevas viviendas en Tijuana: Colegio de Ingenieros Civiles de Tijuana.” *El Imparcial*, 04 de mayo 2024.
https://www.elimparcial.com/tij/tijuana/2024/05/03/vivienda-informal-abarca-hasta-el-60-de-crecimiento-cict/?fbclid=IwY2xjawEQogpleHRuA2FlbQIxMQABHR833eABHD8TiO4ycZWZfK9njbcl_Lb5pzpW35TnLSmbTXrwUExumOuREQ_aem_AUisoE-iEKc47GqcNwEKVQ
 Consultado el 20 de Julio 2024
- Castillo Berthier, Hector. *La sociedad de La basura. Caciquismo urbano en la ciudad de México.* UNAM, 1983.
- Century 21 Corporate Company Profile website:
<https://www.century21.com/aboutus/about/company-profile> consultado 14 noviembre 2020.
- Chao, Manu. *Clandestino.* Virgin Records, 1998
- Comisión Nacional de Vivienda. *Programa Nacional de Vivienda 2007-2012 Hacia un desarrollo sustentable* 2008.
- Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL) *Principales retos en el ejercicio del derecho a la vivienda digna y decorosa.* CONEVAL. 2018
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos publicada en el Diario Oficial de la Federación (DOF) el 5 de febrero de 1917. Texto vigente, última reforma publicada DOF 22-03-2024 <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/CPEUM.pdf>
- COPLADE, Proyecciones de Población Municipios de Tijuana, Tecate y Rosarito 2020-2030, diciembre 2019.
- Creative Capital, “How Maquilápolis Led the Way As Documentaries Became Important Tools for Justice and Change” *Creative Capital* <https://creative-capital.org/2019/10/02/how-maquilapolis-led-the-way-as-documentaries-become-important-tools-for-justice-and-change/> 2019.
- Davis, Mike, *Magical Urbanism.* Verso, 2000.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer. I.* Vol. 1. Universidad Iberoamericana, 1996.
- De la Roca, Hernán. *Tijuana In.* Editorial Cvltura, 1932.
- Dear, Michael, and Leclerc Gustavo, eds. *Postborder city: cultural spaces of Baja California.* Routledge, 2013.
- Dehaene, Michiel, and Lieven De Cauter. *Heterotopia and the City.* Routledge, 2008.
- Demaris Ovid. *Poso del mundo,* Little Brown and Company, 1970.
- Durazo, Alfonso, and Héctor Aguilar Camín. *Colosio: el futuro que no fue.* Ediciones Proceso, 2014.
- During, Simon. “Choosing Precarity.” *South Asia: Journal of South Asian Studies*, vol. 38, Jan. 2015, pp. 19–38.
- Ericson, Anna-Stina. “An Analysis of Mexico’s Border Industrialization Program.” *Monthly Labor Review*, vol. 93, no. 5, May 1970, p. 33.
- Falke, Stefan *La Frontera, Artists Along the U.S.- Mexico Border* Commentary by Ingrid Hernández <https://borderartists.com/2017/02/28/ingrid-hernandez/> Consultado Julio 21 2020.

- Favela, Octavio. "Hay 30,000 casas de interés social abandonadas en Tijuana." *Uniradio Informa*, 2020. <https://www.uniradioinforma.com/noticias/tijuana/588377/hay-300-mil-casas-de-interes-social-abandonadas-en-tijuana-apit.html> Consultado el 18 de mayo 2021.
- Félix Berumen, Humberto. *Nuestra ciudad mía. Modelo para armar y desarmar*. ICBC, 2016
 --*Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*. COLEF, 2003.
 --*Tijuana de papel*. Instituto Municipal de Arte y Cultura, 2019.
 --*Tijuana: vivir (en) la desmotheridad* Fondo Editorial La Rumorosa Gobierno del Estado de Baja California, 2021.
- Flip Flop Recycling Project, *Trickle Out Project*. 2005.
<https://www.trickleout.net/index.php/casestudiesmainmenu/flipflopcase>
- Forbes Staff. "Infonavit, dispuesto a demoler viviendas abandonadas." *Forbes México*. 2019. Consultado en <https://www.forbes.com.mx/infonavit-dispuesto-a-demoler-viviendas-abandonadas/> 22 de mayo 2021.
- Foucault, Michel. "Los espacios otros." *Astrágalo: cultura de la arquitectura y la ciudad* 7 (1997): 83-91
- Fresno State, College of Arts and Humanities. "Artist Jaime Ruiz Otis gives new life to maquiladoras waste products", <https://fresnostatecah.com/2018/10/25/artist-jaime-ruiz-otis-gives-new-life-to-maquiladoras-waste-products/> Consultado 13 de septiembre 2021.
- Funari, Vicky. *Maquilápolis*. <https://www.youtube.com/watch?v=WUQgFzkE3i0> 2006 film.
- García C, García A, Valles. Imágenes de la modernidad. *Proyectos y expectativas de la Revolución mexicana 1910-1940*. CONACULTA/Cecut 2011.
- García, Dorde Cuvardic. "El trapero: el otro marginal en la historia de la literatura y de la cultura popular." *Káñina* 31.1 2007.
- García Orso, Armando. *Arquitectura Centro Cultural Tijuana 30 aniversario*. CONACULTA/Cecut 2013.
- Gennete Gerard. *Palimpsestos*, La literatura en segundo grado, Taurus Alfaguara, 1989.
- Godenau, D., López-Sala, A. "En torno a la circularidad migratoria: aproximaciones conceptuales, dimensiones teóricas y práctica política." *Migraciones. Publicación del Instituto Universitario de Estudios Sobre Migraciones* 38 p9-34 2015.
- Gómez-Peña, Guillermo, *El mexterminator : antropología inversa de un performancero postmexicano*. Oceano, 2002.
- Gómez, Manuel Z. *Biografía C. Ignacio Zaragoza*, Imprenta de Vicente García Torres, 1862.
- Griffin, Ernst C., and Larry R. Ford. "Tijuana: Landscape of a Culture Hybrid." *Geographical Review* (1976): 435-447.
- Guillermoprieto, Alma. "Garbage" *The Mexico City Reader*. (291-308) Madison, University of Wisconsin Press 2004
- Gutiérrez, Fernando. "Geo, Homex y Urbi le fallaron a México; generaron Vivienda en abandono: Infonavit." *El Economista*. 2020 consultado en <https://www.economista.com.mx/sectorfinanciero/GEO-Homex-y-Urbi-le-fallaron-a-Mexico-generaron-vivienda-en-abandono-Infonavit-20200507-0133.html> 22 de mayo 2021.
- Higgins, Lesley, and Leps, Marie-Christine. *Heterotopic World Fiction: Thinking Beyond Biopolitics with Woolf, Foucault, Ondaatje*. Academic Studies Press, 2022.
- Iglesias-Prieto, Norma. "Nuevos agentes sociales, nuevos espacios urbanos y las posibilidades decambio. Las artes visuales en Tijuana." *Berkeley Planning Journal*, vol. 21, Jan. 2008, pp. 47-76.

- Emergencias. Las artes visuales en Tijuana*. Tomo 1 CONACULTA/Cecut 2008.
- IMPLAN, Actualización del Programa de Desarrollo Urbano del Centro de Población de Tijuana, B. C. 2008-2030, 2010.
- INEGI <https://www.inegi.org.mx> consultado 20 de noviembre 2020.
- INEGI, Banco de Información Económica
<https://www.inegi.org.mx/app/indicadores/?tm=0#tabMCcollapse-Indicadores>
- InSite, “InSite Overview 1992-2018”, <https://insiteart.org/es/about> consultado 15 febrero 2021.
- Ivybridge Heritage. “The Use of Rags in Paper Making”, <http://ivybridge-heritage.org/archive/the-use-of-rags-in-paper-making/> consultado el 16 de septiembre 2021.
- Jardón Hernández, Ana Elizabeth, and Gerardo Ordóñez Barba. “Vivienda para los pobres: instrumentación e impactos del Programa Tu Casa en la ciudad de Tijuana.” *Estudios fronterizos* 10.19 (2009): 157-181.
- Kharlamov, Nikita. "Heterotopia, overview." *Encyclopedia of Critical Psychology*. Springer Science+ Business Media, 2014. 860-866.
- Kopinak, Kathrin, ed. *The Social Costs of Industrial Growth in Southern Mexico*. Center for U.S.-Mexican Studies UCSD, 2004.
- Kun, Josh, and Fiamma Montezemolo, eds. *Tijuana dreaming life and art at the global border*. Duke University Press, 2012.
- Kun, Josh. *The new Border Aesthetic*, Los Angeles Times. 2004.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento Salvaje*. FCE 1997.
- Lockhart, James. *Nahuatl As Written: Lessons in Older Written Nahuatl, with Copious Examples and Texts*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2001.
- Lozano, Luis-Martín. Lot Essay. “Pepenadora”, Lot 25, Christie’s live auction 15459, Latin American art, closed May 2018 <https://www.christies.com/en/lot/lot-6142943>
- Margulis, Mario, and Rodolfo Tuirán. “Nuevos patrones migratorios en la frontera norte: la emigración.” *Demografía y economía* 18.3 (1984): 410-444.
<https://www.jstor.org/stable/40602390> Consultado 20 julio 2020.
- Martí, José. “La historia del hombre contada por sus casas” *La edad de oro*
<http://www.josemarti.cu/obras-escogidas/?cPublicacion=revista-ii&cPublicacionId=68>
consultado 18 de julio 2020.
- Martínez Cuero, Julieta. “El impacto de las empresas transnacionales en las condiciones de vida de la población en Tijuana (México).” *Revista de El Colegio de San Luis* Vol. 9, n.º 19, Sept. 2019, pp. 61-89.
- Martínez, Julio. “La identidad Tijuanense” *San Diego Reader*, 2010.
<https://www.sandiegoreader.com/weblogs/tijuana-en-espanol/2010/apr/21/la-identidad-tijuanense/> Consultado el 18 de mayo 2019.
- McDonnell, Patrick “Tijuana Neighborhood: La Libertad: Aliens’ Last Mexico Stop”, *Los Angeles Times* September 7, 1986. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-09-07-mn-12171-story.html> Consultado el 18 de mayo 2019.
- Medina, Martin. *The World’s Scavengers: Salvaging for Sustainable Consumption and Production*. AltaMira Press, 2007.
- “Living off trash in Latin America: debunking the myths.” *ReVista. Harvard Review of Latin America*. 2015.-- “Reciclaje de desechos sólidos en América Latina.” *Frontera Norte*, vol. 11, n.º 21, julio de 2017, pp. 7-31.

- "Recycling in the US-Mexico Border" *Our World UNU*. 2012
<https://ourworld.unu.edu/en/development-society> Consultado el 20 de septiembre 2021.
- Meléndez Zermeño, Flavio "El asesinato de Colosio. Locura compartida y lazo social en un caso de magnicidio." *Investigación en salud*. abril, /vol. IX, número 001 2007.
- Mendoza, Elmer. *Un asesino solitario*. Tusquets 1999.
- Mexicanos contra la corrupción. "Los expedientes secretos del caso Colosio"
<https://contralacorrupcion.mx/colosio/> consultado en febrero 2021.
- Meza, Aurelio. *Sobre vivir Tijuana. Textos mutantes fronterizos*. Cecut, 2015.
- Mignolo, W. y Tlostanova, M. "Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia." *Revista Ixchel* 1 2009.
- Miller, Michelle. "AD Classics: Cenotaph for Newton/Ethienne Louis Boullée" *Arch Daily*
<https://www.archdaily.com/544946/ad-classics-cenotaph-for-newton-etienne-louis-boullee> 05 Nov 2018, consultado 20 enero 2021.
- Miranda, Carolina. "Column: Studio Visit: Ingrid Hernandez, forging an artistic record of Tijuana's impromptu settlements" *Los Angeles Times* 20th October 2015
<https://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-et-cam-studio-visit-ingrid-hernandez-tijuana-photography-20151020-column.html> Consultado el 19 julio 2020
- Montezemolo, Fiamma, "Tijuana, becoming rather than being. Representando Representaciones" *Arxius* 14.6 (2006): 91-110.
- Museum of Contemporary Art San Diego Artist bio from the art exhibit "Being here with you", Sep 20 2018-Feb 03 2019.
- Nation Master. Municipal Waste Generated Per Capita 1975-2019
<https://www.nationmaster.com/nmx/timeseries/united-states-municipal-waste-generated-per-capita> Consultado el 20 de Agosto 2020
- Nora, Pierre. "Between memory and history: Les lieux de mémoire." *representations* 26 (1989)
Online Nahuatl Dictionary <https://nahuatl.uoregon.edu/content/pehpena> Web Consultado el 12 de diciembre 2021.
- Opincar, Abe. "Tijuana's Cultural Center Turns 20. This Isn't the Same Country, This Isn't the Same Town." *San Diego Reader*, 2002. Consultado en
<https://www.sandiegoreader.com/news/2002/oct/10/isnt-same-country-isnt-same-town/> 12 de diciembre 2020.
- Orozco Reynoso, Zulia Yanzadig. "¿Qué cuenta el Rancho Tijuana? Desde su Fundación y más allá" *Direito da Cidade*, vol. 8, no. 4, Dec. 2016, pp. 1516. *Gale Academic OneFile*.
- Padilla Corona, Antonio. "Mapa del pueblo de Zaragoza del rancho de Tijuana ¿Utopía o realidad?" *Historia de Tijuana: Edición conmemorativa del centenario de su fundación*. Centro de Investigaciones Históricas UNAM-UABC, 1989.
- "El Callejón Z de Tijuana, Baja California: herencia patrimonial del camino de las Californias" *Memorias, balances y perspectivas de la antropología e historia de Baja California*. 2005.
- "Desarrollo urbano." *Historia de Tijuana semblanza general*, 1985. Consultado en
<https://www.tijuana.gob.mx/ciudad/CiudadDesarrollo.aspx>. 22 de agosto 2020.
- Palaversich, Diana. "Ciudades invisibles. Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez." *Iberoamericana* (2001) (2012): 99-110.
- Peirón, Francesc. "Historia de un fracaso. El muro de Trump" *La Vanguardia*.
<https://stories.lavanguardia.com/internacional/20210124/32117/muro-trump-historia-visual-fracaso> Consultado el 20 de Julio 2024.

- Pratt, Mary Louise. "Arts of the Contact Zone." *Profession*, 1991, pp. 33–40. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/25595469>
- "La modernidad desde las Américas." *Revista Iberoamericana* 66.193 (2000): 831-840.'
- "Repensar la modernidad." *Espiral* 15 (1999): 47-72.
- Programa Nacional Fronterizo, Tijuana, B.C. 1961.
- Ramírez Corona Alejandro, "Nada que Declarar. Ingrid Hernández." *Historias de Luz*. KMZ producciones para Canal 22. Televisión Metropolitana S.A. de C.V. 2018.
- Ramírez, Marcos (ERRE) *Century 21*. inSite 1994 <http://marcosramirezerre.com/?lang=en> Consultado nov-2019.
- Ranfla González, Arturo, and Guillermo B. Álvarez de la Torre. "Migración y formas urbanas en el crecimiento de Tijuana: 1900-1984." *Revista Mexicana De Sociología*, vol. 50, no. 4, 1988, pp. 245–275. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3540591. Consultado 13 agosto 2020.
- Registro Nacional de Población e Identidad, Gobierno de México. "Derecho a la identidad, la puerta de acceso a tus derechos". *Acciones y Programas*. 2020 <https://www.gob.mx/segob/renapo/acciones-y-programas/derecho-a-la-identidad-la-puerta-de-acceso-a-tus-derechos#:~:text=El%20derecho%20al%20nombre%20propio,inclusión%20en%20la%20vida%20económica> Consultado 20 de julio 2024
- Rodríguez, Isabel, and Eloy Méndez. "Paisajes y arquitecturas de las nuevas tendencias Inmobiliarias fronterizas: el caso de Tijuana." *Producción inmobiliaria y reestructuración metropolitana en América Latina*, edited by Paulo Cesar Xavier Pereira and Rodrigo Hidalgo (2008): 211-30.
- Ruiz Otis, Jaime. *Intuir el azar*, exhibit catalog, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca 2018. --*Coordenadas/Frecuencias/Fisuras*, exhibit catalog, Galería Arroniz 2015.
- In the Make Studio Visits with West Coast Artists*. Jaime Ruiz Otis <http://inthemake.com/jaime-ruiz-otis/> 2014. Consultado el 2 de noviembre 2019.
- *Abstraction in Action*. "Jaime Ruiz Otis (Ruizcycle)" Consultado el 2 de noviembre 2019.
- Entrevista con Jaime Ruiz Otis, Transmedios, 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=Pc7IxZ2I9N4> Consultado el 2 de noviembre de 2019.
- San Román, Lucía and García, César, eds. *Marcos Ramírez ERRE*. Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.
- Sánchez Ley, Laura. *Aburto: Testimonios desde Almoloya, el infierno de hielo*. Primera edición. Grijalbo, 2017.
- Santín Domínguez Carlos Eduardo, El proyecto de urbanización de la tercera sección del Río Tijuana: opiniones ambientales de la población y otros agentes involucrados. Tesis de maestría COLEF, 1998.
- Santisteban, José Luis Fernández. "Algunas consideraciones sobre los programas de industrialización y de comercialización fronteriza, sus efectos y perspectivas." *Colegio de México-Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México* (1979). <https://www.jstor.org/stable/j.ctv26d8jg.16> Consultado marzo 2021.
- Schteingart, Martha. "Sector inmobiliario capitalista y formas de apropiación del suelo urbano: el caso de México" *Demografía y Economía*, vol. 13, no. 4, 1979, pp. 449–466.

- Sommer, Doris. "Recycle the classics: pre-texts for high-order thinking in low-resourced areas." *ReVista*, 2015.
 -- "Cucurto's Cardboard Coloring Book: Argentine Independence and Other Stories to Recycle." *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 2010.
- Sousa, Romário Rocha, Rafael Diogo Pereira, and Daniel Calbino. "Memórias do Lixo: luta e resistência nas trajetórias de catadores de materiais recicláveis da ASMARE." *READ. Revista Eletrônica de Administração (Porto Alegre)* 25 (2019): 223-246.
- Strasser, Susan. *Waste and want: A social history of trash*. Macmillan, 2000.
- Strong William. "The Hero of Cinco de Mayo was Texan", *Stories from Texas*. The University of Texas Rio Grande Valley. <https://scholarworks.utrgv.edu/storiesfromtexas/94/> consultado 20 de diciembre 2023.
- Teagle, Rachel. *Extraño Nuevo Mundo: arte y diseño desde Tijuana*. San Diego Museum of Contemporary Art, 2006.
- Topalov, Christian. La urbanización capitalista, algunos elementos para su análisis. Edicol, 1979 *Tratado de Paz, amistad, límites. Arreglo definitivo entre los Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América* (1848). Obtenido de <http://www.cila.gob.mx/tyc/1848.pdf> Consultado: noviembre 2023.
- Turner Barragán, Ernesto. "Influencia de la industria maquiladora y el TLCAN en la demografía y el desarrollo económico de la frontera norte de México." *Análisis económico* 21.46 (2006): 369-396.
- U. S. Department of Transportation, National Highway Traffic Safety Administration *The pneumatic tire*, 2006.
- UNAM Facultad de Ingeniería, Palacio de Minería "Época Prehispánica" *Antecedentes de laminería* <https://www.palaciomineria.unam.mx/historia/prehispanica.php> Web consultado 24 de septiembre 2022.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*, Melisuna. 2010.
- Valenzuela Arce, José Manuel. *Empapados de sereno. El movimiento urbano popular en Baja California (1928-1988)*. El Colegio de la Frontera Norte, 2014.
 --*Nuestros piensos. Culturas populares en la Frontera México-Estados Unidos*, CONACULTA, 1998.
 --*Por las Fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* CONACULTA. 2003
 --*Transfronteras, fronteras del mundo y procesos culturales*, Colegio de la Frontera Norte, 2014
- Vera, Marco. "Scavenger Harmony: Alejandro Zacarías Deconstructs Tijuana." *PBSSocal* 25 de agosto, 2015. <https://www.pbssocal.org/shows/artbound/scavenger-harmony-alejandro-zacarias-deconstructs-tijuana> consultado el 30 de junio 2024.
- Vij, Ritu. "The Global Subject of Precarity." *Globalizations*, vol. 16, no. 4, June 2019, pp. 506–524.
- Washington Apple Commission, Mission Statement. <https://bestapples.com/general-contact-info/about-wac/> consultado el 20 mayo 2021.
- Whiteley, Gillian. *Junk: Art and the Politics of Trash*. Bloomsbury Publishing, 2010.
- Wrigley, Meredith. *Más allá de la basura: la representación y la voz del recolector informal de materiales reciclables en textos escritos y filmicos sudamericanos*. Verbum, 2016.
- Yépez, Heriberto. *A.B.U.R.T.O*, Editorial Sudamericana, 2005.
 --*Al otro lado*, Planeta, 2008.

- Made in Tijuana, Gobierno del Estado de Baja California. 2005.
- Zárate López, Almejo Ornelas et al. "Caracterización de los conjuntos habitacionales de interés social y su impacto en el crecimiento urbano de Tijuana (México)" *El habitar contemporáneo desde las unidades residenciales en América Latina*. Carmona Lodoño, Gómez Ospina, et al, eds 2021, pp 49-72.
- Zeta, Redacción. "Valle de las Palmas, falsa promesa del gobierno" *Semanario Zeta* 2018 <https://zetatijuana.com/2018/04/valle-de-las-palmas-falsa-promesa-del-gobierno/>. Consultado 20 mayo 2021.
- "Jaime Ruiz Otis: de la intuición a la experimentación" *Zeta*. <https://zetatijuana.com/2019/08/jaime-ruiz-otis-de-la-intuicion-a-la-experimentacion/> 2019.
- Zubiarre, Maite. *Talking Trash. Cultural Uses of Waste*. Vanderbilt University Press, 2019.