

UNIVERSITY OF CALIFORNIA SAN DIEGO

California imaginada.  
Poéticas de emergencia y arte fronterizomático en la frontera Tijuana/San Diego.

A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree  
Doctor of Philosophy

in

Literature

by

Jorge Omar Ramírez Pimienta

Committee in charge:

Professor Luis Martín-Cabrera, Chair  
Professor Jaime Concha  
Professor Misha Kokotovic,  
Professor Ruben Ortiz-Torres  
Professor Max Parra

2019

Copyright (or ©)

Jorge Omar Ramírez Pimienta, 2019

All rights reserved.

The Dissertation of Jorge Omar Ramírez is approved, and it is acceptable in quality and form for publication on microfilm and electronically:

---

---

---

---

---

---

Chair

University of California San Diego

2019

## DEDICATION

For Marcella companion and accomplice in this long double journey. For Teresa, Carlos y Marcos: facilitators, inspiration and guidance. And for don Marcos who made me read to him during those long borderlines and in his late years of blindness.

## TABLE OF CONTENTS

Signature Page.....	iii
Dedication.....	iv
Table of Contents.....	v
List of Figures.....	vi
Vita.....	vii
Abstract of the Dissertation.....	viii
Abstract of the Dissertation (Spanish) .....	xii
Introduction.....	1
Chapter One.....	19
California imaginada	
Chapter Two.....	65
Poéticas de Emergencia en la frontera Tijuana-San Diego	
Chapter Three.....	116
Arte Fronterizomático	
Chapter Four.....	165
Happy children of the revolution	
Conclusion.....	212
Works Cited.....	219

## LIST OF IMAGES

- Image 1: Detail of *El Niño*, 199, by De La Torre, Jamex and Einar. (source: InSite Archive. MSS 707. Special Collections & Archives, UC San Diego).....152
- Image 2: Stil image from *The Mexican Tapes*, 1986, by Louis Hock (source: Museum of Contemporary Art, San Diego).....154
- Image 3: *Allien Toy*, 1997, by Ortiz Torres, Rubén. (Source: InSite Archive. MSS 707. Special Collections & Archives, UC San Diego. ).....155
- Image 4: *Intento fallido*, 1997, by Castrejón, Carmela. (Source: Archive of the Elias Fontes Colletion).....157
- Image 5: *Century 21*, 1997, by Ramírez Erre, Marcos. (Source: InSite Archive. MSS 707. Special Collections & Archives, UC San Diego. ).....159
- Image 6: *Cuantos Mas?*, 2005, by Schnorr, Michael. (Source: personal archive).....157

## VITA

### EDUCATION

- 2019 Ph.D in Literature University of California San Diego
- 2010 MFA. Visual Arts, University of California San Diego
- 2006 B.A. Latin American Studies, San Diego State University

### FIELDS OF SPECIALIZATION

U.S/México border landscapes and memories, migration, citizenship, emergency poetics, and visual culture.

### AWARDS

- Art Matters foundation grant. 2018
- U.C President's Dissertation Year Fellowships. 2017-18
- Tinker Field Research Grant 2014.
- 10th Emilio Prado Literary Price Generación del 27 Málaga, Spain. 2009.
- Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. 2008-09.
- University of California Institute for Research in the Arts, grant. 2009.
- Fondo Estatal para la Cultura y las Artes grant. 2007-08.
- CONACULTA/CECUT Literary Price. 2006.
- San Diego Fellowship UCSD. 2006.

## ABSTRACT OF THE DISSERTATION

“Imagined California; emergency poetics and fronterhizomatic art at the Tijuana/San Diego borderlands”

By

Jorge Omar Ramírez Pimienta

Doctor of Philosophy in Literature

University of California San Diego, 2019

Professor Luis Martín-Cabrera, Chair

From its conception, California has been an imaginative process. The region’s name is an appropriation of a 16th century piece of Spanish chivalric literature. Explorers had drawn its geography as a peninsula during their first expeditions in the 17th century, but it was re-mapped and presented as an island for much of the subsequent 150 years. This region, imagined by the colonial and post-colonial powers as a practically empty territory and propitious for expansion, was actually the second richest linguistic area on Earth. Eventually the imagined California was divided as a result of a war that tied the two nations to a reality of problematic interconnectivity. Currently, this division has become more intricate. Supranational global powers have created a complex labor and commercial interdependency

that has shaped the urban landscape of the region. The two nations have had to constantly re-imagine their border, a space historically conceived as in crisis, to consolidate their sovereignty. This negotiation has created for many of their most marginalized citizens a space of exception that furthers exposes them to exploitation, criminalization and/or premature death.

The present work is a study about the multiple subjectivities of the Californian border region, punctually gestated by the relational dynamics of biopolitics between the cities of Tijuana and San Diego. The international borders between developed and developing countries, as well as the internal borders between racialized communities and those of privilege, create interesting porosities that determine creative subjectivities. These subjectivities are worthy of analysis if we want to visualize solutions for the problems prevailing in border areas, or in those in which the new transnational production systems are installed. The border condition has been globalized. This work aims to understand the different examples of how citizenship could be exercise from a state of migration and the marginality that it entails.

The culture produced on the border region has been analyzed from multiple academic fields and has generated a vast literature. However, it is a complex task to model this knowledge into a transborder and shared integral body. The clearest reasons are the different methodological approaches, linguistic differences and other types of academic mismatches that result from educational systems historically used as tools of national consolidation. I find it relevant to ask the following questions with the aim of articulating a research methodology that, at least, would try to produce knowledge that reflects specific cross-border cultural interests. To obtain who's validation, we undergo cultural producing

endeavors at the border? Does the work create cross-border links or does it understand the other half of California as "the other"? Is language used as a tool of exclusion or inclusion? Is the work site specific and, if so, is this specificity problematized by the border condition or not? Is there a work that can be understood and valued on both sides of the border? Does this work have global resonance? Are there codes in the work that allow us to glimpse methodologies of resistance to state violence? These questions and others more specific to each chapter are the catalysts to try to re-imagine an integrated California that understands migration as one of its multiple forms of citizenship and not as the very reason for exclusion and exploitation.

My chapters focus on art and literature produced by these artists, but also concerns the politics that shaped the region's culture-producing landscapes and institutions. In my first chapter, I trace a move away from early twentieth century perception of the borderlands as dominated by cultural emptiness, as epitomized by Vasconcelos's quote "Where the stew ends and roast meat begins, barbarism starts." As the chapter shows, Fernando Jordán's *El otro México; biografía de la Baja California* (1951) counters this belief as he shapes an early approach of Baja California as an alter-nation rather than a colonial state. My second chapter probes the region's "emergency poetics" from the first known poetic text produced in and about California in 1740s to the early 1980s. I argue that the Beat Generation's rizomatic literary-historical trajectory influenced, among others, Roberto Castillo's poetry, just as the border helped shaped Tijuana/San Diego poet Alurista's concept of Aztlán. My third chapter analyzes visual art production from the 1950s to the 90s as a fronterhizomatic art practice particular to the border shaped by oppressive institutional processes of modernization. In my fourth chapter, I restage the vertiginous theoretical shift, specific for Tijuana's literature, in the

1990's from postmodernism to necropolitics. To do so, I highlight the writing of Rafa Saavedra, Regina Swain and Luis Humberto Crosthwaite, among others. Ultimately, this project represents an alternative history of the Tijuana-San Diego border region. It attends to nationalist arborescent politics at both sides of the border but digs deeper to confirm the artistic rhizomes that continue to flourish across the divided land.

I suggest we imagine the border as one of rhizomatic connections, in the same way pre-Cortesian cultures functioned and de-terrorialized migrants currently function. If this is the case, we could analyze more deeply the Emergency Poetries produced in the region. For this, we have to visualize languages less as subordinate structures and more as multidirectional connectors of shareable knowledge. We have to understand this poetics as a decentralized one that cannot be measured under the structures of a specific canon. We must not submit it to terms such as Mexican, US or border poetry, but we must approach it as a rhizomatic poetic that questions the creator's own subjection to dividing structures, which drives it towards connectivity, sustenance, and survival. I would like to think that these creators that I consider fronte-rhizomatics have established a successful practice that do not see on the border a limitation, but a space in itself, not composed of two sides, but of multiple interpretive outputs.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

California Imaginada  
Poéticas de emergencia y arte fronterizomático en la frontera Tijuana/San Diego

By

Jorge Omar Ramírez

Doctor of Philosophy in Literature

University of California San Diego, 2019

Professor Luis Martín-Cabrera, Chair

Esta disertación, examina cómo la producción cultural rizomática a fines del siglo veinte, en Tijuana-San Diego, respondió a procesos de desterritorialización de dos naciones que luchan por consolidarse en su frontera compartida. Investiga cómo los escritores y artistas mexicanos, mexicoamericanos y chicanos de la región, desde los años cincuenta hasta los noventa, construyeron sus proyectos estéticos y subjetividades mediante la confrontación con

fuerzas nacionalistas multidireccionales de ambos lados de la frontera. Específicamente, esta comunidad diseminó los rizomas estéticos y discursivos en una línea de fuga desde un México centralista posrevolucionario hacia un Estados Unidos con sus prácticas de colonialismo de repoblamiento que, cada vez más, criminaliza la inmigración. En el proceso, estos artistas y escritores se comprometieron con movimientos contraculturales; al hacerlo, fomentaron los lazos artísticos y políticos necesarios para intentar resistir la violencia estatal en la frontera entre EE. UU. y México. Mis capítulos se centran en el arte y la literatura producidos por estos artistas, pero también se refieren a las decisiones política que dieron forma al paisaje cultural de la región. El primer capítulo describe un alejamiento de la percepción de principios del siglo XX de que la zona fronteriza está dominadas por el vacío cultural. Fernando Jordán en su libro *El otro México; biografía de la Baja California* (1951) contradice esta creencia al documentar a la Baja California como una nación diferenciada. El segundo capítulo analiza la producción poética de la región, haciendo un recorrido desde el primer texto poético conocido escrito sobre California en 1740 hasta lo que argumento como poéticas de emergencia producidas a principios de los años 80. El tercer capítulo analiza la producción de arte visual de la segunda mitad del siglo XX como una práctica artística fronterizomática, particular a la frontera y que reacciona a procesos institucionales de modernización regional. El cuarto capítulo recupera el vertiginoso cambio teórico en la década de 1990 del posmodernismo a la necropolítica capturado en la narrativa de tres escritores que utilizan a Tijuana como su espacio de enunciación. En última instancia, este proyecto representa una historia alternativa de la región fronteriza Tijuana-San Diego. Atiende a políticas arborescentes nacionalistas en ambos lados de la frontera, pero profundiza para confirmar los rizomas artísticos que continúan floreciendo en la tierra dividida.

## Introducción

California ha sido desde su concepción un proceso imaginativo. El nombre de la región es una apropiación de una pieza de literatura caballeresca española del siglo XVI y aunque su geografía había sido dibujada por los navegantes exploradores como península durante las primeras expediciones, en el siglo XVII fue re-mapeada y perpetuada como una isla durante casi siglo y medio. Esta región, imaginada por los poderes coloniales y post-coloniales como un territorio prácticamente vacío, propicio para la expansión, en realidad fue en su momento la segunda área lingüística más rica de la Tierra<sup>1</sup>. La California fue dividida como resultado de un proceso bélico que ató a las dos naciones a una realidad de interconectividad problematizada. Actualmente esta división se ha complejizado, poderes globales supranacionales han creado una compleja conectividad laboral y mercantil que ha reestructurado el paisaje urbano de la región. Las naciones han tenido que re-estructurar en sus márgenes, espacios históricamente concebidos como en crisis, sus estructuras de poder para consolidar su soberanía, creando para muchos de sus ciudadanos más marginalizados un espacio de excepción.

El presente trabajo es un estudio sobre las múltiples subjetividades de la región fronteriza californiana, puntualmente gestadas por las dinámicas relacionales de biopolítica entre las ciudades de Tijuana y San Diego. Las fronteras internacionales entre países desarrollados y aquellos en vías de desarrollo, al igual que las fronteras internas entre

---

<sup>1</sup>. La Universidad de Stanford ha recibido la donación de mapas más extensa concernientes a la California cartografiada como isla. <https://news.stanford.edu/news/2012/august/california-island-maps-083012.html>

comunidades racializadas y las de privilegio, originan porosidades interesantes que determinan subjetividades creativas dignas de análisis si queremos vislumbrar soluciones para las problemáticas imperantes en espacios fronterizos, o en aquellos en que se instalan los nuevos sistemas globales de producción. La condición fronteriza se ha globalizado y es por esto que este trabajo pretende entender los diferentes ejemplos de cómo ejercer ciudadanía desde la migración y la marginalidad que ésta conlleva.

Sobre el devenir de la frontera se ha producido una basta literatura desde los múltiples campos académicos que entienden la relevancia de la región. Sin embargo, resulta una labor compleja el modelar este conocimiento en un cuerpo integral transfronterizo y compartido. Las razones más claras son las diferentes aproximaciones metodológicas, las diferencias lingüísticas y otros tipos de desfases académicos que resultan de sistemas educativos utilizados históricamente como herramientas de consolidación nacional. Me pareció relevante plantearme las siguientes preguntas con el objetivo de empezar a articular una metodología de investigación que, por lo menos, intentara producir un conocimiento que reflejara estos intereses trasfronterizos. ¿Para obtener la validación de quién creamos en la frontera? ¿La obra crea vínculos transfronterizos o entiende a la otra mitad de California como “el otro”? ¿Se utiliza el lenguaje como herramienta de exclusión o de inclusión? ¿Es la obra de sitio específico<sup>2</sup> y, de ser así, es este sitio específico uno problematizado por la condición fronteriza o no? ¿Existe una obra que se pueda entender y valorar en ambos lados de la frontera? ¿Tiene esta obra resonancia global? ¿Existen códigos en la obra que nos permitan

---

<sup>2</sup> Arte de sitio específico se refiere a una obra creada para existir en un lugar determinado. El artista tiene en cuenta el espacio en que se instalará la obra, la historia, el contexto y las posibles yuxtaposiciones con los otros elementos aledaños, al planificar y crear la obra de arte. El termino data de la década de 1970 y forma parte de un movimiento de arte crítico de los espacios de museo y las creaciones en aislamiento.

vislumbrar metodologías de resistencia? Estas preguntas y otras más específicas para cada capítulo son los catalizadores para tratar de re-imaginar una California integrada que entienda la migración como una de sus múltiples formas de ciudadanía y no como la razón misma de exclusión y explotación.

### **California Imaginada**

California ha sido históricamente imaginada y re-imaginada como un espacio de bienestar y prosperidad económica, con sus intervalos de disputa y abandono, sus periodos de exploración y de explotación. En mi primer capítulo me centro en cómo la región ha sido exclusivamente interpretada por “el otro”, desde el periodo colonial hasta los primeros procesos de consolidación nacional postrevolucionarios. Me interesa entender los orígenes imaginativos de la California como un elemento determinante para la gestación de subjetividades creativas en la región. El periodo histórico que pretendo cubrir inicia con el “descubrimiento” de la península y la perpetuación de la misma en el imaginario global como isla por más de cien años, y termina en la década de 1950, momento en que la nación otorga al territorio el título de entidad federativa, al nombrarlo el estado número veintiocho de la República Mexicana.

Este periodo histórico es analizado a través de la perspectiva de un intelectual mexicano en específico: Fernando Jordán, el cual recorrió la península en la década de 1940, publicando reportajes en la Ciudad de México que servirían para la publicación de su libro *El Otro México; Biografía de la Baja California*. Este libro daría al resto de la república un primer acercamiento nacional a un espacio imaginado recóndito, incluso extranjero, señalado en su momento por Vasconcelos como un espacio sin cultura. La diferenciación de este

espacio es evidente en el título de esta pieza, el cual nace, como afirma Jordán en su introducción, porque “He manejado la historia como novela y la geografía como aventura. Por eso ha resultado una biografía.” Jordán apela al reconocimiento de este espacio nacional a través de un proceso escritural dual, literario/científico, consciente de que es necesario tanto crear como contar la historia de una región con una existencia biopolítica específica. A lo largo del capítulo esta pieza es analizada a partir de tres puntos: el censo, el mapa y el museo, apropiados del libro de Benedict Anderson *Imagined Communities*, específicamente de “Census, Maps and Museums”, el cual Anderson agregó a la segunda edición de su libro. En este ensayo él analiza cómo funciona el nacionalismo en el mundo colonizado y cómo éste ha sido modelado con base en el estado colonial. Aunque él se refiere puntualmente a Asia y África, me pareció pertinente trasladar el análisis a una región de América con características específicas en su temporalidad histórica: procesos coloniales tardíos, lucha de independencia casi nula, conflictos nacionales diferenciados. Una región en constante rearticulación política y geográfica, dividida entre dos conceptos de nación que luchan por consolidar su soberanía nacional en este espacio cuya identidad ha sido históricamente atada a la imaginación.

### **Poéticas de Emergencia en la frontera Tijuana-San Diego**

En mi segundo capítulo me enfoco en la producción poética gestada en la región fronteriza de la California imaginada. Trazo una línea de análisis poético que inicia con el primer texto que aborda a California como escenario, “La Californiada” (1740), del Jesuita nativo de Puebla José Mariano de Iturriaga, escrito al cumplirse el segundo centenario de la Compañía de Jesús, y dedicado a Juan María Salvatierra, conquistador de la California. El análisis culmina con la poética de cuatro autores específicos, Rosina Conde, Robert L. Jones,

Alurista y Roberto Castillo, y aunque algunos de ellos siguen publicando, limito mi análisis a su producción que abarca las décadas del setenta y ochenta. Para analizar la poética de estos autores, me pareció relevante entenderlas como “Poéticas de Emergencia”, las cuales se razonan a partir de la disección de los conceptos que la componen: poética y emerger en sus dos connotaciones: de brotar y de urgencia. Textos con experimentaciones lingüísticas/ formales/ conceptuales que emergen ante una amenaza que incita a una reacción creativa bajo la exigencia temporal producida ante un peligro inminente. Los peligros en el caso específico de estas poéticas son: el aislamiento intelectual, los conflictos y relaciones binacionales del siglo XIX, los mecanismos de solidificación identitaria nacionalistas del siglo XX, los desplazamientos humanos (muchos de ellos forzados por los conflictos nacionales e internacionales), y la confrontación de dos estructuras estatales, para las cuales la cultura y, en específico, su idioma residual colonial han sido utilizados como herramientas para consolidar sus respectivos proyectos de nación.

El capítulo está dividido en tres secciones: lenguaje, espacio en conflicto y subjetividad. En ellas propongo que cierta producción poética, encabezada por los autores mencionados, publicada en la región a partir de la década del setenta, es repercusión directa de los conflictos de un espacio fronterizo, en el cual convergen dos naciones post-coloniales que friccionan en sus intentos de consolidación nacional y la protección de sus fronteras. Para articular un examen detallado de esta poesía utilizo como base de análisis, *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Entiendo esta poética como rizomática en relación a las estructuras de consolidación nacional, las cuales concibo como arbóreas o molares. Estas estructuras, como el idioma, el canon literario, los premios nacionales, son estructuras fijas, centralizadas, que se expanden a lo largo del territorio

nacional; sin embargo, nunca dejan de ser subordinadas a un centro-tronco que avanza y nutre la identidad nacional. Argumento que las poéticas de emergencia surgidas en la región fronteriza funcionan de forma a-nacional, como rizomas que forman interconectividades con otros rizomas desterritorializados, con la función de subsistir y articular mesetas. Estas vinculaciones son en gran medida interculturales y transnacionales, se reflejan en el uso del lenguaje, en el cual se incorporan varios idiomas y registros; en el reconocimiento y análisis del espacio fronterizo; y en la articulación de una subjetividad específica. Me interesa entender cómo estas poéticas subsisten a pesar de que las estructuras estatales procuran fijar su producción cultural a un sistema arbóreo que nutre un centro troncal: Estados Unidos y/o México, ambos bajo la influencia de sus respectivas herencias coloniales.

### **Arte Fronterizo-mático**

El tercer capítulo analiza la producción artística visual de la frontera utilizando, de nueva cuenta, el rizoma como elemento para entender los procesos de interconectividad y subsistencia de los creadores y la obra producida en la región. Este capítulo traza un corredor sociocultural que baja desde el norte de California, específicamente el área de la bahía, hasta Tijuana, y que entiendo como clave para la subjetividad creativa fronteriza. Si en el capítulo anterior hay un énfasis en la lengua como un elemento determinante y problemático para la creación poética, en este capítulo focalizo los procesos urbanísticos de modernización como determinantes para la creación artística visual. Este capítulo utiliza la carretera interestatal 5 como una vía simbólica de conectividad rizomática que, a la vez, problematiza la California imaginada y el flujo de cuerpos migrantes y creadores que la transitan.

Las ciudades de San Francisco, Los Ángeles, San Diego y Tijuana, al ser parte de un

estado dividido en dos países, comparten entre sí una serie de subjetividades creativas que no comparten con otras ciudades de sus respectivos países. Desde las artes visuales, argumento, es que se logran apreciar de forma más clara las relaciones subjetivas de los creadores de la región, a quienes entiendo como rizomáticos, que a pesar de ser considerados, como es lógico, ciudadanos de los países a los cuales pertenecen sus pasaportes son, antes que nada, fronterizos. El capítulo se divide en tres secciones. La primera sección, “Hollywood pintado en Black velvet”, analiza la producción creativa de ambos lados de la frontera desde las décadas anteriores a los sesenta, hasta los primeros años de la década de los ochenta, las influencias y/o ausencias de ellas en relación a los polos creativos nacionales de los que se supondría se deriva la creación local. La segunda, “Corredor sociocultural interestatal 5”, visualiza los vínculos entre los creadores fronterizos y las instituciones arbóreas/nacionales responsables tanto de su difusión, como de las condiciones sociopolíticas y las políticas culturales y urbanísticas que influyen su producción. Argumento que las políticas de modernización empujadas por ambos países afectaron específicamente a las poblaciones más vulnerables, aquellas racializadas o percibidas como migrantes, detonando respuestas creativas en el espacio público, desde San Francisco hasta Tijuana. Por último, en “Arte *Fronte-rizomático*”, analizo la obra de artistas específicos: Jamex de la Torre y Einar de la Torre, Louis Hock, Rubén Ortiz Torres, Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, Carmela Castrejón, Marcos Ramírez ERRE y Michael Schnorr. Entiendo a estos artistas visuales como unos que logran crear vínculos creativos y sociales a pesar de las estructuras arbóreas que privilegian una producción cultural que nutre el imaginario de identidad nacional. Estos artistas funcionan dentro de una lógica fronteriza que incorpora realidades binacionales y multiculturales, que en muchos de los casos reducen la capacidad de la obra

para insertarse en discursos globales, en momentos en que las discusión de temáticas fronterizas no se encuentran en las agendas privilegiadas del mundo globalizado del arte. El Arte Fronte-rizomático parte del arte relacional y de la intervención de sitio específico, pretende el reconocimiento del espacio fronterizo mismo como uno con la capacidad de detonar proceso creativos, capaces de dar visibilidad y/o mitigar las problemáticas producidas por las dinámicas políticas binacionales contemporáneas.

### **Happy children of the revolution**

El cuarto capítulo toma su título de una frase de Rafa Saavedra que hace referencia a la generación de tijuanaenses que se divertían, a la par del turismo estadounidense, en la Avenida Revolución. El análisis de éste se enfoca en la década del noventa, examinada desde la producción narrativa tijuanaense. Interpreto esta ciudad fronteriza como una ciudad-dispositivo que recibe-recodifica-comodifica imaginarios culturales, haciéndolos compatibles para la nación o cultura receptora en ambas direcciones. En este periodo la ciudad de Tijuana vivió cambios demográficos considerables que la llevaron a cruzar el umbral del millón de habitantes al casi doblar su población en tan solo diez años. La ciudad fue epicentro de decisiones federales gestadas en los núcleos de ambos Estados nación: por un lado el Tratado de Libre Comercio, que afianzó la industria maquiladora en las fronteras mexicanas, trayendo consigo inversión significativa extranjera y, al mismo tiempo, explotación laboral y precariedad social. Por otro lado, la Operación Guardián dobló el presupuesto para fortificar la frontera desatando la muerte social o biológica prematura de los migrantes, tanto los que pretendían cruzar la frontera de norte a sur, como los que eran deportados de sur a norte.

Este periodo sentó la bases para que la ciudad diera un viraje teórico radical: de ser interpretada por Néstor García Canclini como “laboratorio de la posmodernidad”, a la par de la ciudad de Nueva York, a ser teorizada como incubadora del “Capitalismo Gore” por Sayak Valencia. Este viraje teórico es analizado en el capítulo a través de la narrativa de tres autores relevantes. Regina Swain, en específico su cuento “El diablo también baila en el Aloha”, de la colección *La señorita Superman y otras danzas* (1993), nos permite ver una Tijuana preglobalizada que funciona como zona libre, alejada del poder del Estado benefactor. En ella se desenvuelven personajes marginales que nos elucidan al “sujeto endriago”, término teorizado por Sayak Valencia en su libro *Capitalismo Gore*<sup>3</sup>. Rafa Saavedra, por su parte, en su cuento titulado “@” del libro *Buten Smiles* (1997), nos permite analizar la gestación de una subjetividad creativa fronteriza forjada por nociones de posmodernidad, de flujo de capitales y de influencias transculturales, y nos propone un modelo interdisciplinar de resistencia a la violencia producida por el estado o a consecuencia de decisiones estatales. Por un lado, como escritor perpetúa y promueve la producción cultural de la ciudad, creando interconectividades digitales y, por otro, activa el espacio público funcionando como D.J. En ambos casos recibe-recodifica-comodifica imaginarios culturales que le permitieron diseminar su obra siempre desde plataformas independientes. Por último, Luis Humberto Crosthwaite en su cuento “Zapatistas en la playa”, de *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002), nos permite analizar las múltiples narrativas capitalistas transnacionales que producen un reflujo de cuerpos

---

<sup>3</sup> Esta forma de capitalismo es explicado por Ariadna Estévez como útil para “describir la etapa actual del capitalismo en ciudades fronterizas donde la sangre, los cadáveres, los cuerpos mutilados y las vidas cautivas son herramientas en la reproducción del capital. *Capitalismo gore* se basa en el análisis transfeminista y la experiencia personal en una ciudad fronteriza (Tijuana). Lo ubica como el "Lado B" de la globalización, es decir, el lado oscuro de la economía global, lo contradictorio y fuera de control del neoliberalismo que es propio de las ciudades fronterizas.” (229).

trabajadores que utilizan la ciudad como escenario liminal de necropolítica. A través de su obra podemos observar espectros de esclavitud, colonialismo/postcolonialismo y los estragos nacionales por solidificar la soberanía.

Este capítulo pretende arrojar luz sobre una década determinante para una ciudad que podría servir de modelo a otros espacios fronterizos, o no fronterizos, que han sido insertados en las lógicas de un capitalismo globalizado, en el cual las compañías transnacionales adquieren tanto o más poder que el Estado sobre los ciudadanos. Esta ciudad, ya sea entendida como laboratorio de la posmodernidad o como incubadora del Capitalismo Gore, es relevante, como afirma Heriberto Yépez en su ensayo “Tijuanologies”, “Tijuana is relevant because it combines conditions present in other cities. Tijuana isn’t strange. It’s the mirror of our various present realities and immediate futures.” (60). Tijuana y sus narrativas, específicamente estos cuentos seleccionados, durante esta década ilustran una realidad local que posiblemente pronto devendría/devendrá en nacional e internacional.

El análisis de la producción creativo de la región fronteriza me parece significativo para intentar articular una voz de resistencia emitida desde el estado mismo de excepción por creadores en constante crisis, muchos de ellos migrantes o descendientes de migrantes, confrontados regularmente a los procesos biopolíticos que reducen constantemente a estas poblaciones migrantes a la “nuda vida”. En una región que pretende, como toda región que comparte un nombre, ser una comunidad, se han practicado distintos métodos de inmunización<sup>4</sup>, que han resultado reiterativamente en la marginalización de esta comunidad. Por un lado de la frontera la villanización del migrante ante las múltiples crisis económicas

---

<sup>4</sup> Inmunización, entendido como lo plantea Roberto Esposito en *Bíos Biopolitics and philosophy*.

estadounidenses y, por el otro, la marginalidad laboral perpetuada por transnacionales en aras de la creación de fuentes de trabajo y la industrialización de la región fronteriza. En todo caso, pareciera que todo intento de preservación de la soberanía requiere de un proceso de inmunización que marginaliza aún más a esta población. La lógica es simple, los lazos de reciprocidad comunitaria fronteriza, solo benefician a aquel ciudadano que lo es (con completa representación y privilegios) de las dos naciones, o de una de ellas, con residencia corroborada en la comunidad. Algo realmente problemático si entendemos la península californiana como una históricamente desasociada del resto de la nación y a Tijuana, en particular, como una ciudad de paso. Si logramos visualizar una metodología de análisis de obra que entienda y verse sobre las realidades fronterizas, podríamos intentar articular una comunidad que contemple la migración como una forma de ejercer ciudadanía y no como una condición que convierte al migrante en ese “otro” propenso a la muerte prematura en todo proceso de inmunización comunitaria.

## **Teoría**

El primer término relevante para la conceptualización de esta tesis es el rizoma. Este término utilizado por Deleuze y Guattari como metodología para intentar repensar estructuras relacionales, funciona como metáfora contrapuesta a las estructuras que históricamente hemos utilizado para organizar nuestro conocimiento: estructuras sólidas, binarias, cerradas, jerárquicas, estáticas, lineales o verticales. Para Deleuze y Guattari, el concepto de rizoma nos dibuja una forma relacional de múltiples entradas y conexiones que, como ciertas plantas, se expanden de forma orgánica, que crean mesetas o por decirlo de otra forma, comunidades, con la colaboración de otros rizomas. Ellos utilizan como ejemplo la avispa y la orquídea,

juntos forman un rizoma al utilizarse mutuamente para la subsistencia de ambos. Los rizomas se extienden en conectividades hacia los espacios que más les favorecen para su supervivencia y reproducción, sin servir a un elemento central: estructura arbórea o molar, como Deleuze y Guattari las han denominado. Los autores los resumen de la siguiente forma “el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple.”(25) Me parece propicio entender la producción cultural fronteriza como rizomática, dada su desterritorialización de un Estado nación arborescente y su continuo esfuerzo por establecer conexiones transfronterizas, de distintas naturalezas, funcionando para su propia subsistencia más que para una estructura central.

Entiendo las poéticas fronterizas (arte y literatura) como rizomáticas, con la intención de analizarlas de forma más dinámica. Deleuze y Guattari señalan que:

Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de patois, de argots, de lenguas especiales. El locutor-oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea... No hay lengua madre, sino toma del poder de una lengua dominante en una multiplicidad política. (7)

Mi análisis contempla la producción de los creadores fronterizos como rizomática dada su constante conectividad a través de raza, idioma, nacionalidad, disciplinas y metodologías de creación. El término me ha ayudado a analizar la conectividad lingüística del español, el inglés, las lenguas prehispánicas y jergas locales en la obra literaria que analizo y, por otro lado, dilucidar la desconexión de estos creadores con sus respectivos cánones literarios. De

igual forma, puedo dibujar, a través del rizoma, la desconexión del arte fronterizo con los discursos del arte nacional de ambos lados de la frontera y, a su vez, la conexión entre los creadores fronterizos que analizo, a pesar de su nacionalidad, raza, formación y medio creativo.

El segundo elemento teórico relevante es biopolítica, este término llegó a mí en primera instancia por Foucault, con este, él detona una sucesión de posteriores interpretaciones de las cuales también emano. Foucault teoriza sobre las funciones de poder del Estado moderno en relación al bienestar físico de sus ciudadanos. A grandes rasgos argumenta que, a la par del capitalismo, en la política moderna, el cuerpo y el deseo de vida, funcionan como elementos de poder. Ya no es solamente la adquisición de capital el eje principal de la modernidad, sino también la administración de vida y la experiencia de la misma en su completitud. Mi interpretación de su teoría me llevó a imaginar el espacio fronterizo, específicamente la ciudad de Tijuana, como un espacio adecuado para el análisis biopolítico por la forma en que complejiza la eficacia del biopoder ejercido por el Estado. Se entiende que el poder de un Estado centralista, como lo es el mexicano, empieza a difuminarse en sus extremos; no es casualidad que en la década del noventa sucedieran eventos en sus fronteras como el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas, en el sur; y en el norte, en Baja California, la primera gubernatura del Partido Acción Nacional, ambos eventos determinantes para el resquebrajamiento del Partido Revolucionario Institucional que rigió al país por más de setenta años. Me parecía importante tratar de cuestionar las facultades del Estado desde la biopolítica en los márgenes de una nación y, específicamente, en esta ciudad colindante con el Estado nación más poderoso del

mundo, el cual a su vez ejerce sus propias prácticas de biopoder que la afectan modificando su paisaje de forma recurrente.

Tijuana es una ciudad que, históricamente, los ciudadanos estadounidenses han visitado en búsqueda de diversas experiencias corpóreas o, incluso, de la libertad cooptada por el poder estatal. Mucha de la economía de esta ciudad dependió, por varias décadas, de ofrecer estas experiencias. Con la desindustrialización de los Estados Unidos y los distintos tratados binacionales de comercio, esta ciudad logró diversificar su economía y sufrió una explosión demográfica considerable. Considero pertinente tratar de entender el poder que ejerce el Estado sobre los cuerpos trabajadores que en una primera instancia utilizaron esta ciudad como un lugar de paso y posteriormente, durante las décadas más recientes, para residir e intentar funcionar dentro de la lógica capitalista que, así mismo, supondría su inserción a la lógica de la biopolítica.

Lecturas subsecuentes, en específico a Agamben, agregaron otro nivel a mi entendimiento de este término. Él complejiza la noción de vida, incorporando los términos “zoe” y “bios”. El primero ilustra el término de “Nuda-vida”, la vida como elemento compartido por todo ser viviente y, que de cierta forma, lo reduce a solo eso, vida, sin poder político. El segundo término, a diferencia del primero, se refiere a toda vida que tiene el privilegio de funcionar dentro de la polis. A través de su análisis de biopolítica es que trato de entender al migrante, como alguien en constante fluctuación entre “zoe” y “bios”, y la frontera, como un espacio que, con iguales intervalos, funciona como “estado de excepción”. Este termino, utilizado también por Agamben, se refiere a esos espacios en los cuales el estado de derecho se suspende cuando se determina que se vive un estado de emergencia. La California imaginada, dividida por una frontera impuesta tras un conflicto bélico, es un

espacio de encuentro entre dos poderes coloniales con distintas, y en ocasiones contrastantes, ideologías políticas y religiosas y sus determinadas metodologías de expansión. En este espacio, como vemos a lo largo de estos capítulos, existen detonantes sociopolíticos que dinamizan el péndulo entre zoe y bios para la mayoría de los migrantes que lo habitan o lo atraviesan en su desplazamiento cada vez que una crisis es percibida, creada o entendida.

En tercera instancia, Roberto Espósito agrega a esta discusión el concepto de comunidad el cual, nos dice, podría originar del termino *munus*, que representa el regalo, aquello que unifica a la comunidad a partir del compartir, creando un vínculo comunitario. Incorpora, de igual forma, el elemento de inmunización como un método para salvaguardar la comunidad. Él nos dice que en las estructuras del estado moderno el bienestar de la comunidad requiere de la expulsión de agentes que la vulnerabilizan o enferman pero, a su vez, de la inoculación de los mismos en pequeñas y controladas cantidades. Desde Espósito es que concibo los tratados binacionales, los programas de trabajadores invitados y algunas leyes migratorias como mecanismos estatales que dejan entrar al otro, de forma controlada, para el fortalecimiento del cuerpo social y económico de la comunidad. Esto, claro está, se complejiza cuando tal cuerpo se imagina en crisis y culpa a ese otro “agente externo”, percibido como peligroso, violento, enfermo; pero, sobre todo, como no-ciudadano, no “bios” y por ende, desechable.

Estos dos términos me permiten, por un lado, tratar de entender nuevas formas de interconectividad transfronteriza y, por otro, los poderes que rigen estas conectividades. Ambos, a mi parecer, se complementan. Entiendo la biopolítica, ejercida por ambos Estados nación, como la fuerza detonante de estas conexiones rizomáticas transfronterizas. Me interesa analizar la incapacidad del Estado de tener completo control sobre la vida, dada la

capacidad de la población migrante de cruzar fronteras; así como los procesos punitivos sobre estos mismos cuerpos que en muchos de sus casos entienden más como comunidad a la California imaginada que a la nación misma.

## Capítulo 1

### California Imaginada

En un intento por entender la subjetividad fronteriza californiana desde la perspectiva mexicana analizaré una primera etapa de la imaginación identitaria promovida sobre la región. Me centraré en la California imaginada exclusivamente por “el otro” desde el periodo colonial hasta los primeros procesos de consolidación nacional post revolucionarios. El periodo histórico que pretendo cubrir inicia con el descubrimiento de la península (que en un principio se pensaba como isla) y termina en la década de 1950. Dicho periodo se constituye de forma exclusiva por aportaciones literarias y periodísticas producidas por creadores no nacidos en la región fronteriza y que escribieron sobre el territorio bajacaliforniano en viajes específicos durante la primera mitad del siglo XX, escritores que representan el pensamiento gestado en el centro de la república, pero no necesariamente considerados escritores al servicio del estado, se podría incluso argumentar que representaban y representan voces de pensamiento crítico que cuestionaban el devenir de la identidad nacional. Me enfocaré en cómo, a lo largo de la historia de California, la mirada desde los diferentes centros de control, tanto colonial como nacional e internacional, refuerzan la creación de una subjetividad fronteriza descentralizada y muchas veces articulada desde la producción creativa.

Si pensamos la identidad nacional como una en un proceso de rearticulación detonado por la revolución mexicana, podemos entender hasta qué grado esta rearticulación está ausente de muchos de los espacios en los que este fenómeno social se vivió de forma diferenciada. Octavio Paz en su ensayo *Nuestros días* nos dice que “los cambios (acaecidos por la revolución) nos revelarían nuestro verdadero ser, un rostro a un tiempo conocido e

ignorado, un rostro nuevo a fuerza de sepultada antigüedad. La Revolución iba a inventar un México fiel a sí mismo.” (Paz 157) Paz propone que el país se inventa/reinventa a partir de esta lucha armada generando un país fiel a sí mismo. Podríamos entender que la fidelidad mencionada por Paz se refiere al reconocimiento como iguales de las múltiples identidades posibles en un país como México, con su diversidad no solo étnica sino, también geográfica. Esta diversidad que por razones históricas, raciales y culturales se habría estratificado creando el orden de castas que dejaría en desventaja en específico a los grupos indígenas y afro-mexicanos, los cuales, por medio de prácticas genocidas o simplemente excluyentes, han sido sistemáticamente borrados o diferenciados. Quisiera entender que Paz se refiere a un México fiel a sí mismo que reconozca el mestizaje y al mismo tiempo los procesos trágicos que en gran medida lo produjeron. Como menciona Benedict Anderson “Having to ‘have already forgotten’ tragedies of which one needs unceasingly to be ‘reminded’ turns out to be a characteristic device in the later construction of national genealogies.” (Anderson 201) La revolución pretendía, según Paz, el autoreconocimiento bajo un proceso cuasiarqueológico de un pasado que en realidad era un presente ignorado. Un pasado residual que la revolución utilizaría para articular una identidad emergente alternativa a la dominante prerevolucionaria. Este recordatorio de tragedias convertido en lucha armada, que pretendía la repartición de tierras y la educación generalizada, reconoce parcialmente los crímenes cometidos a los pueblos indígenas y, a menos escala a los afromexicanos para dar inicio a la reconstrucción de la genealogía nacional.

José Vasconcelos, de forma tal vez idealista, afirmó que para la formación de su Raza Cósmica<sup>5</sup>, era necesario comenzar un patriotismo, no con el grito de los héroes de independencia sino arraigado en la historia de los emperadores que resistieron la conquista e incluso, hasta en el viejo conflicto de latinos y sajones. Paz comparte esta visión, continúa diciéndonos que “no estamos ante la revolución proletaria de los países "avanzados" sino ante la insurrección de las masas y pueblos que viven en la periferia del mundo occidental. Anexados al destino de Occidente por el imperialismo, ahora se vuelven sobre sí mismos, descubren su identidad y se deciden a participar en la historia mundial.” (Paz 168) De ser cierto que la revolución funciona como catalizador para reconocerse, descubrir la propia identidad nacional y, sobre todo, entenderse como periféricos respecto al mundo occidental, entonces me parece relevante intentar entender la subjetividad fronteriza. Entenderla como una subjetividad modulada en ese espacio de extrema periferia en relación al proceso identitario revolucionario, conflicto que se vivió de forma muy distinta al del resto de la república. Una subjetividad modelada en un espacio de relegada historicidad y una borradura no necesariamente perpetuada por un proceso de mestizaje, sino más bien por el olvido. Una subjetividad que experimenta una situación geográfica de aproximación máxima al país más “avanzado” del continente, un espacio en constante conflicto entre latinos y sajones.

Si entendemos la subjetividad, como algo, a diferencia de la identidad, en constante formación me parecía pertinente intentar elaborar una teoría sobre una subjetividad fronteriza que emerge en respuesta al flujo de procesos coloniales, estatales, nacionales y supranacionales que pretenden asignar una identidad unificada con el propósito de solidificar un proyecto de estado nación, sobre todo en sus márgenes, en ese espacio en el que la

---

<sup>5</sup> José Vasconcelos, *La Raza Cósmica*, pg 19.

identidad nacional se confronta o se adapta a la identidad de la nación vecina. Me interesa examinar estos espacios geo-culturales que por excelencia, como menciona Paz, son “Anexados al destino de Occidente por el imperialismo”. Al analizar las fricciones culturales de la región fronteriza, necesitamos entender cómo esta constante fricción crea limaduras, elementos residuales que permean la frontera, necesitamos entender o intentar entender los procesos por los cuales se forman subjetividades en esta región tan específica: ¿Qué posición adquiere un ciudadano fronterizo en relación al resto del país del que forma parte? ¿qué posición en relación al qué es vecino? ¿Cómo se identifica a sí mismo en relación a estos dos polos identitarios nacionales con los que convive? Estas preguntas no solo nos podrían ayudar a conceptualizar una subjetividad fronteriza desde el lado mexicano de la frontera sino que podrían facilitar un marco de análisis que nos permita entender las similitudes y diferencias de la subjetividad chicana o México-americana, tanto la que se manifiesta en los estados fronterizos estadounidenses como aquella que se gesta lejos de la misma frontera, hacia el norte y cada vez más, dado los niveles de deportación, la población chicana que regresa a la nación de la que es originaria. En tanto que la imaginación es un elemento determinante para la formulación de una subjetividad fronteriza, trataré de entender los procesos creativos que han marcado la historia cultural y territorial de California. Utilizaré como libro eje de este capítulo *El Otro México; biografía de Baja California*, de Fernando Jordán sobre el cual argumento, es un intento de creación identitario gestado desde el centro de la república para dar corporeidad a un espacio que se visualizaba lejano y hasta cierto punto extranjero. Entiendo este primer intento de creación identitaria, y otros que sumaré al análisis, como diferenciados de los intentos institucionales, ya que son ejercido por intelectuales y creadores que lograron articular opiniones relevantes desde una perspectiva externa, desde el centro

mismo del Estado-nación pero diferenciandola del estado-nación, un ejemplo de una California imaginada, desde una escritura que se podía considerar crítica. Incorporaré sus voces con la intención de entender el discurso imperante sobre la región dirigida específicamente a los lectores del resto de la república.

Fernando Jordán publicó en 1953 *El Otro México; biografía de Baja California*, como su nombre lo implica, escribió una biografía de Baja California y, llamándola *El otro México*, prácticamente separó la península de la tierra firme, una práctica que como ya veremos ha sido constante a lo largo de la historia de California. Se ha argumentado que su intención era reconocer a la península para enfatizar su importancia para el desarrollo de México, o como afirma el escritor bajacaliforniano Gabriel Trujillo Muñoz “es un libro de propaganda oficial (del régimen de Alfonso García González y del general Abelardo L. Rodríguez)” (Trujillo Muñoz, 125). Coincido en que su trabajo puede analizarse como un esfuerzo nacionalista, como un intento de darle a la península una corporalidad de relevancia capitalista complementaria a la nación. Sin embargo, intentaré reconocer la función de su libro como una pieza fundamental de la producción cultural que logra darle a la península, si no un estatus independiente de México, sí una corporalidad e identidad nacional alterna, en un momento, tal vez, desfasado históricamente, más no circunstancialmente, de lo que Anderson llama "Horizontal-secular, transversal-time ". Un libro que explora la tierra y las personas de un área geográfica específica y sus posibilidades capitalistas con la intención de generar una comunidad imaginada.

Los puntos principales bajo los que trabajaré, el censo, el mapa y el museo, han sido apropiados del libro de Anderson *Imagined Communities*, específicamente del ensayo: “Census, Maps and Museums”. Anderson agregó el ensayo mencionado anteriormente a la

segunda edición de su libro publicado por Verso en 2006; este ensayo amplía su noción inicial de que “official nationalism in the colonized worlds of Asia and Africa was modeled directly on that of the dynastic states of nineteenth-century Europe. Subsequent reflection has persuaded me that this view was hasty and superficial, and that the immediate genealogy should be traced to the imaginings of the colonial state” (Anderson,163). Al entender California como un espacio colonial, incluso hasta el momento del triunfo revolucionario, y tal vez incluso hasta la llegada de Lázaro Cárdenas al poder, podemos entender cómo estas tres herramientas de creación nacional, dado que la tecnología de diseminación textual llega relativamente tarde a la región, pudieron funcionar de una forma alterna a las del resto del país, produciendo una identidad nacional diferenciada. Jordán nos dice “como en realidad el problema indígena no existía, y las cosas en California se manejaban con una absoluta independencia de los poderes virreinales, cuando el cura Hidalgo se levantó contra los opresores, a nadie le interesó imitarlo en la península. La Independencia de México fue un capítulo que no vivieron los Californianos.” (73). Si entendemos la región bajacaliforniana como una en la que la alteración de la influencia de los estados dinásticos de la Europa del siglo XIX fue prácticamente nula, dado el poco interés en un espacio de baja densidad poblacional y percibido como árido, podemos argumentar que el estado colonial fue, prácticamente, ininterrumpido hasta principios del siglo XX. El momento al que Anderson llama "Horizontal-secular, transversal-time " llega a la Baja California, a principios del siglo XX. El censo, el mapa y el museo, como elementos que pudieran generar una identidad imaginada, tienen relevancia en la región hasta bien entrado el siglo XX.

El primer periódico en Baja California, según Trujillo Muñoz, es *la Vanguardia* e inicia su circulación en 1917, pero el periodismo bajacaliforniano se solidifica durante la

década de los 30. El periodismo y la publicación literarias, que como nos dice Anderson, disemina información que una vez compartida por un grupo puede generar una comunidad imaginaria, es relativamente incipiente en Baja California para el momento en que Jordán visita la zona y escribe sus crónicas para la revista *Impacto* del centro de la república, revista difícil, sino imposible, de conseguir en comercios de Baja California en su tiempo. Si aunamos la poca producción cultural escrita y diseminada en B.C. a la explosión demográfica de la región, el periodo post-revolucionario, la relación de guerra y de posguerra con los Estados Unidos y la inminente necesidad de proteger las fronteras con fuertes convenciones nacionalistas hacen de este periodo histórico uno de gran relevancia para la necesidad de articular en la región una identidad nacional que afectaría la subjetividad fronteriza la cual se articula en base a diversos estímulos binacionales.

*La biografía de Baja California* de Fernando Jordán comienza con un capítulo llamado “El País Imaginario” y traza el concepto de California como una invención de Cristóbal Colón sobre el cual dice “A su ambición, a la potencia de su imaginación, no bastaba el descubrimiento de América. Y por eso inventó California.” (25). El segundo capítulo se centra en la obsesión de Hernán Cortés y sus infructuosas expediciones para colonizar la hostil y árida tierra de la península. Algunos otros capítulos iniciales narran la conquista épica de cincuenta y dos jesuitas nacidos en nueve países diferentes, que durante los setenta años de su trabajo religioso / colonizador "plantaron las palabras de Dios y los primeros viñedos" (52) hasta que toda su orden fue desalojado del nuevo mundo por Carlos III. Anderson nos explica cómo las tres herramientas coloniales fueron primordiales para la agenda colonial y eventualmente la agenda nacionalista, “These three institutions were the census, the map and the museum: together, they profoundly shape the way in which the

colonial state imagined it's dominion –the nature of the human beings it ruled, the geography of its domain, and the legitimacy of it's ancestry” (Anderson 164). Entiendo el libro de Jordán como uno que a un tiempo funciona como censo, mapa y museo de forma eficaz para dar cuerpo a la biografía de la Baja California.

### **El censo**

Fernando Jordán no era oriundo de la península, nació en la ciudad de México en 1920. Su biografía en el reverso del libro dice que tenía la intención de ser ingeniero, pero pronto abandonó la carrera porque "las matemáticas habían perdido la poética de la abstracción". Se inscribió en la recién creada Escuela Nacional de Antropología e Historia dependiente del Instituto Politécnico Nacional, sin embargo, se hizo periodista argumentando que la antropología carecía de "canales de expresión". Jordán, periodista y antropólogo, realizó un viaje de 7000 kilómetros por la geografía de Baja California a fines de la década de 1940 y publicó una serie de crónicas y reportajes para la revista *Impacto*. En la introducción del libro nos confiesa que: “se me derrumbaron las 30.000 palabras de los reportajes enviados, publicados y acogidos con benevolencia por la crítica. Me sentí defraudado y me sentí un embaucador. De la realidad bajacaliforniana, hasta entonces, había escrito precisamente lo obvio, lo superficial, lo sensacional y lo que creí oportuno. Se me había escapado lo más importante: lo que tenía sentido, lo que llevaba implícito un mensaje y un signo”(II). Tras la publicación de estos artículos escribe su libro, el cual podemos entender como una especie de reinterpretación de sus reportajes ya escritos, con más “mensaje y signo”, con mayor profundidad y sentido. El hecho de que sus reportajes, los que él percibe como superficiales, hayan ayudado o no a convertir a la Baja California en entidad federativa es difícil de especular, lo que sí podemos asegurar es que la publicación de *El Otro México; biografía de*

*Baja California*, libro que retoma y profundiza lo ya escrito por él mismo sobre la Baja California, coincidió con el nombramiento de la región como el estado número 28 de la república mexicana, bajo el mandato de Braulio Maldonado, primer gobernador del estado.

Al escribir su libro, Jordán hizo la mayoría de sus comparaciones estadísticas entre el censo organizado después de la revolución en 1921 y el censo más reciente al que tuvo acceso, el de 1950. Cuando Jordán llegó a la Baja California encontró una población de 225,000 habitantes en el territorio norte y 60,000 en el territorio sur, siendo Mexicali la ciudad más poblada con 64,000 habitantes, y Tijuana con 59,000 en segundo lugar. Esta población concentrada en los extremos norte y sur de la península, con una extensión de poco más de 1200 kilómetros desde la frontera hasta San José del Cabo. La región tenía la suficiente población para pronunciarse como estado dejando atrás su condición de "territorio". Si asumimos que un territorio es una etapa anterior a la entidad federativa y que únicamente carece de la población suficiente para acceder al segundo nivel de organización nacional, siendo la nación nivel uno, estado o entidad federativa el segundo y el tercero simplemente territorio nacional, podemos entender que previo al censo de 1950 la Baja California carecía de pueblos nativos y asentamientos políticamente organizados, por más pequeños que pudieran ser, o que simplemente les parecieran insignificantes desde la lejana capital del poder Nacional. La pregunta me lleva a reconocer a la Nación en su concepción más antigua, la de un grupo racial. Raymond Williams sostiene que el término se ha utilizado en el idioma inglés "originally with a primary sense of a racial group rather than a politically organized groupings. Since there is obvious overlap between these senses, it is not easy to date the emergence of the predominant modern sense of a political formation. Indeed the overlap has continued, in relation to such formations, and has led on the one hand to particularizing

definitions of the nation state...” (Williams, 179) En el caso de la península de Baja California, ni sus formaciones políticas, ni sus grupos raciales u organizados tenían para el gobierno post-revolucionario, antes de la década del 50, la relevancia suficiente, dentro de la nación, para concederles el título de entidad federativa. O tal vez era en dirección contraria y estos grupos organizados políticamente en la región bajacaliforniana sí la tenían, pero no pretendían someterse a una estructura federal que los obligase a funcionar como el resto de la república. Me parece complicado discernirlo pero nos es posible cotejarlo a través de la escritura de José Revueltas, el cual nos narra en su crónica “Viaje al Noreste de México”:

“Para usar un término indulgente, diré que en el resto de México comprendemos poco a la Baja California. En realidad no la comprendemos, y nos aparece como un territorio poco menos que deshabitado, con gente que vive arañando la tierra, aislada, sin orientación y sin sentido. Círculos interesados de México, por ejemplo, han inventado la especie de que en Baja California existe un interés profundo y casi unánime en el sentido de que el Territorio Norte se eleve a categoría de Entidad Federal, con todos los derechos y prerrogativas. Pero fuera de Tijuana, en donde una estación de gasolina lleva el nombre de “El Estado Libre”, para indicar, seguramente, las inclinaciones de su propietario, no encontré en todo el Norte de Baja California una auténtica tendencia hacia la soberanía constitucional. El “Estado libre” significaría para Baja California, desde luego, la aparición de un problema nuevo: el de los políticos. Y Baja California se la pasa muy bien sin los políticos. En cambio sí hay una fuerte, justificada y necesaria inclinación hacia el establecimiento de municipios en cada lugar donde sea posible. El pueblo bajacaliforniano comprende que el municipio, como núcleo básico del ejercicio ciudadano, resultaría de gran utilidad. Y esta aspiración, que es sentimiento general de todos los habitantes, se manifiesta en todo momento, surge en las conversaciones y aflora en los mítines de todas las sociedades.” (Revueltas 67)

Baja California fue, desde la independencia de México en 1810, considerado solo un cuerpo de tierra, un territorio sin la suficiente población para otorgarle el reconocimiento de entidad federativa. Es difícil creer que Baja California no tenía una identidad nacional o naciones dentro de su territorio y por lo tanto tendré que argumentar que la exclusión de la península de

la agenda política federativa no fue realmente un problema visto desde la perspectiva de la gente de Baja California, como menciona Revueltas, sino al contrario, parecía una situación cómoda la de no contar con la supervisión federal representada por organismos gubernamentales, entendiendo que en realidad, a lo largo de su historia, nunca la habían tenido. Williams continúa argumentando que “The persistent overlap between racial grouping and political formation has been important since claims to be a nation, and to have national rights, often envisaged the formation of a nation in the political sense, even against the will of an existing political nation...” (179). En este sentido Fernando Jordán tiene una perspectiva interesante, comenzó su trabajo como una exploración de la península, de su “otra nación”, pero la entendió como una isla política, un territorio no solo diferente al resto de la república, sino "Otro" en relación a la misma. El desentendimiento que menciona Revueltas, la desatención desde el centro de la república, pareciera haber obligado a la Baja California a organizarse de modos alternos. Revueltas menciona la preocupación de los bajacalifornianos de establecerse en municipios, la paradoja es que una vez establecidos los suficientes municipios el paso a seguir sería el recibir el título de entidad federativa. Vuelvo a la cita de Williams en la que nos explica la superposición entre grupos raciales y formaciones políticas que genera la formación nacional en ocasiones en contra del mismo deseo de tener una nación. Me parece relevante intentar entender la dinámica de inclusión y exclusión porque funciona en ambas direcciones: el centro de poder ignora el territorio fronterizo bajacaliforniano al no otorgarle el título de entidad federativa, y este espacio, como argumenta Revueltas, funciona cómodamente sin políticos, pero a su vez carece de injerencia en la política nacional, ignora la agenda nacional, funciona al margen de lo que se puede llamar nación.

En los años anteriores a la Revolución Mexicana y en la década del 20, la que podemos llamar de solidificación del Partido Revolucionario Institucional (PRI), en Baja California imperaban los intereses estadounidense, entre estos, compañías de extracción y comerciales, administración de casas de juego y de más negocios lucrativos. En 1902, se otorgó el valle de Mexicali a la compañía estadounidense Colorado River Land Company, la cual se mantuvo en control durante los años de la Revolución mexicana. Al mando del territorio norte se encontraba el Coronel Esteban Cantú (1914-20). Entre el fin del conflicto armado en 1921 y el mandato de Braulio Maldonado Sánchez (1953-59), primer Gobernador del Estado de Baja California, hubo veinte Gobernadores de la entidad norte, la gran mayoría de ellos militares, entre los cuales se destacan Abelardo L Rodríguez (1923-30), Carlos Trejo y Lerdo de Tejada (1930-31), y Rodolfo Sánchez Taboada (1937-44). Este último, el brazo ejecutor del Cardenismo, creó los ejidos agrícolas en las tierras expropiadas a la Colorado River Land Company y materializó la transformación de los casinos, algunos en escuelas. En general podemos entender que todos los gobernadores del territorio, habían sido mandados desde el centro de la República con similares indicaciones, Lerdo de Tejada aclaró que su mandato era mexicanizar a Baja California,<sup>6</sup> Algunos lograron la construcción de infraestructura, Abelardo L Rodríguez construyó la presa que lleva su nombre en una colaboración con la Ambursen Dam Company estadounidense y con la consigna de que la mano de obra fuese por lo menos 80% mexicana.<sup>7</sup> Pero de todos estos gobernantes, me gustaría enfatizar el mandato de Esteban Cantú, quien gobernó durante el periodo de

---

<sup>6</sup> Gabriel Trujillo Muños nos explica

<sup>7</sup> David Piñera/Gabriel Rivera.

revolucionario y de quién Jordán escribiera que terminó empobrecido. Sobre estos años anteriores a la década del cuarenta Jordán nos dice:

“Todavía hace muy pocos años las llamaban Sodoma y Gomorra. Eran sitios de pecado, donde el vicio se nutría de opio, las inquietudes se ahogaban en alcohol y las ambiciones se decidían sobre el tapete verde de las mesas de juego. Se traficaba con la salud y con las leyes. El contrabando era oficio de todos. La prostitución creció como planta en invernadero. El “estado seco” implantado en Estados Unidos se ahogó con el aguardiente que vertieron Sodoma y Gomorra al otro lado de la frontera. Los norteamericanos fueron los clientes, chinos los empresarios y mexicanos los organizadores. Así se hicieron Tijuana y Mexicali (Jordán 86)

Jordán, a diferencia de otras aproximaciones condenatorias de la región, entendía que

“Mexicali, Tijuana y Ensenada hicieron de la explotación del vicio un medio, no un fin.”,<sup>8</sup>

Este autor podría ser el primer agente cultural en intentar entender la condición

bajacaliforniana. Nos dice que “el vicio fue la única alternativa entre la vida y la muerte”(87).

Afirma que el coronel Cantú, quién como he dicho antes, se mantuvo al mando durante todo

el conflicto bélico, le relató cómo aceptó la propuesta de un inmigrante chino de

contrabandear opio, a lo que le siguió la apertura de fumaderos y el inicio de la región como

centro de vicio. Jordán señala que Cantú, en completo abandono por parte del resto de la

República, había sido mandado a apaciguar la región de levantamientos y mientras la

Revolución se luchaba lejos de la frontera, este mantenía a flote la región con estos ingresos.

“El coronel Cantú abrió la época del vicio. He dicho antes que era la única alternativa, y de haberla aprovechado no debe arrepentirse nadie. Se jugó durante ella el honor, pero se abrió el futuro de un territorio olvidado. Fue un juego peligroso, pero un juego que se ganó. Si hoy Mexicali no fuera lo que es, si Tijuana no tuviera los arrestos de una futura ciudad industrial (que todavía no es), el coronel Cantú tal vez merecería estar en la cárcel, y yo,

---

<sup>8</sup> Pag 87 la cita continua diciendo “de otro modo yo no haría la apología de la perversión de esas ciudades, y mejor olvidaría su historia que traer a colación los epítetos hirientes de Sodoma y Gomorra que les pusieron la hipocresía y la incomprensión de quienes vieron la superficie y no el fondo de las cosas”

por amistad a él, callaría todas estas historias de una época heroica.” (89)

Desde otra perspectiva Cantú es un pequeño dictador que frenaba cualquier intento de mejoramiento para los trabajadores, represivo contra los magonistas, villistas o zapatistas de supuestos lazos carrancistas pero de tendencias conspiratorias en colusión con viejos porfiristas con la intención de mantener las antiguas concesiones internacionales<sup>9</sup>. En todo caso podemos entender que la región funciona con una lógica distinta a la nacional, con una experiencia revolucionaria diferenciada, con un desfase histórico relevante y con procesos de supervivencia excepcionales.

México otorgó a Baja California el título de Estado debido al aumento de población de la década anterior al censo de 1950. Jordán hace un recuento del crecimiento exponencial del territorio justo después del final de la Revolución Mexicana. Él cita los números del censo de 1921 en el cual Mexicali tenía una población de 6,870 habitantes y para 1950 la ciudad ya contaba con 64,000 habitantes; Tijuana creció de 1,000 a 59,000; y Ensenada creció de 2,000 a 18,000. El territorio de Baja California, de acuerdo con la lectura de los datos del censo revisado por Jordán, pasó de tener 78,000 habitantes en 1940 a 225,000 en 1950. El autor declaró que la península estaba lejos de alcanzar el asentamiento confortable de 15 millones de habitantes, pero que el número podía alcanzarse en el futuro no muy lejano, como resultado de la tasa de inmigración de 1.500<sup>10</sup> personas por mes. Enfatiza la urgencia de "nacionalizar" el territorio. Y dice, "que la península tiene la forma de un brazo amputado ... y si no ponemos, entre ella y el resto de México, puentes espirituales para completar la función del ferrocarril del noroeste, tendremos en nuestra conciencia nacional el arrepentimiento de

---

<sup>9</sup> Gabriel Trujillo Muñoz explica sobre Cantú en su “Breve historia de Baja California hasta 1937”, capítulo que da inicio a su libro Años de Lucha Años de Guerra.

<sup>10</sup> Pag 92

haberla olvidado así. "(85) Este olvido fue histórico, denuncia Jordán en su capítulo titulado "Historia de un siglo sin historia" donde nos dice que durante su investigación los datos relativos al siglo XIX estaban ausentes:

“En esos clásicos textos oficiales que relatan los sucesos de la patria no encontraréis jamás una mención, por corta que sea sobre los acontecimientos que se registraron en California durante el siglo pasado. Yo he perdido mi tiempo buscando en ellos un dato, un recuerdo, una pista siquiera que llevara a la California de esa época. Y al leerlas en vano, he tenido la impresión de que para esa región de México no hay lugar en la historia nacional, he pensado que los historiadores hicieron todo lo posible por olvidarla, como si la crónica de lo que en ella sucediera fuera a torcer sus conceptos sobre la evolución de México. Y como no me atrevo a creer que obraran de mala fe, supongo que abrieron el paréntesis por ignorancia, lo cual también resulta muy grave.”(61).

La historia en la península, según Jordán, se detuvo con el final de la campaña épica misionera y se reinició a fines del siglo XIX. Encontramos aquí la borradura, el silencio en relación a la región, un tema que retomaré en la sección de mapa y que nos hace pensar en la ignorancia y a su vez en otras posibilidades como la practicidad de dejar un espacio geopolítico fuera del mapa, de la historia. En este caso textual el paréntesis en la historia nacional peninsular coincide con los estados dinásticos de la Europa del siglo XIX, de los cuales Anderson asume en un principio, se moldea el nacionalismo oficial del mundo colonizado. En una segunda estancia, en la revisión de su libro agrega que “this view was hasty and superficial, and that the immediate genealogy should be traced to the imaginings of the colonial state.”(163). Esta falta de historiografía del siglo XIX en Baja California podría ser un buen ejemplo para ilustrar este último argumento. Para articular su tesis utiliza estas tres instituciones implementadas para imaginar el dominio del estado colonial, la naturaleza de la población sometida, su geografía y la legitimidad de sus ancestros: el censo, el mapa y el

museo. En ausencia de una historiografía oficial durante el siglo XIX la obra de Jordán nos ofrece los tres elementos.

Baja California era un territorio colonizado del que apenas se había escrito durante el siglo XIX, pero Jordán citó el "censo primitivo" de 1810 con la intención de dar testimonio de la destrucción de las naciones nativas que vivían en el territorio. "mientras los españoles, criollos y mestizos aumentaban en California, los indios disminuían. Esto vale la pena precisarse. Hacia 1810, según un primitivo censo levantado por un visitador, vivían en la península 2,300 indios y 2,150 españoles. Las cifras estaban en equilibrio; pero el número de indios, que veinte años antes se había calculado en 20 mil indicaba claramente que estos tendían a la extinción. " (Jordán 72) Estos datos que coinciden cronológicamente con el nacimiento de México como nación independiente nos dan una pista de cómo el territorio imaginado de la California podía ser fácilmente entendido como una gran extensión de tierra vacía, carente de población para proteger, colonizar o incluso invertir sus precarios recursos en la incorporación del territorio en el discurso nacional, sobretodo entendiendo que el siglo XIX será para la nación uno de inestabilidad constante, plagado de confortamientos y luchas, primero por alcanzar la soberanía nacional y en ocasiones por cómo articular y mantener esta misma.

Jordán nos confronta con el camino que le parece inexorable a la extinción de los pueblos indígenas, nos ilustra sobre los posibles elementos "arcaicos" de la península, posiblemente con la intención de transformarlos en elementos "residuales", con el propósito de articular con estos una identidad nacional específica, una cultura activa con posibilidades de funcionar como alterna a la cultura dominante que en este caso aún se gestaba tras el proceso post revolucionario. Al respecto Williams nos dice:

What I mean by the 'residual' is very different. The residual, by definition, has been effectively formed in the past, but is still active in the cultural process, not only and often not at all as an element of the past, but as an effective element of the present. Thus certain experiences, meanings, and values which cannot be expressed or substantially verified in terms of the dominant culture, are nevertheless lived and practiced on the basis of the residue – cultural as well as social – of some previous social and cultural institution or formation. It is crucial to distinguish this aspect of the residual, which may have an alternative or even oppositional relation to the dominant culture, from that active manifestation of the residual (this being its distinction from the archaic), which has been wholly or largely incorporated into the dominant culture. (Williams, 122)

Los habitantes nacionales "arcaicos" que los misioneros jesuitas habían convertido al cristianismo estaban extintos, pero durante el siglo XIX, nuevas naciones indígenas habitaban la región, empujadas hacia el sur por la expansión occidental de los EE. UU. Durante el siglo XX, los inmigrantes recientes fueron empujados hacia el norte por la Guerra Revolucionaria y eventualmente hacia el sur por la Ley de Repatriación de los Estados Unidos de los años 30. Estos otros inmigrantes eran tanto indígenas como mestizos y una población ignorada históricamente de afro mexicanos, por lo tanto, una raza residual estaba en cierto modo constituyéndose durante el período en que el autor recorre la península. Jordán cita el testimonio del jesuita Miguel Venegas sobre los "arcaicos" nativos de Baja California,

"Resta decir que los californios de todas las naciones hasta ahora reconocidas son bien formados... El color es algo más tostado y oscuro que el de los otros indios de Nueva España. También son por lo general robustos, de buenas fuerzas y de sana complexión... El fondo del carácter de los californios, no menos que el de todos los demás indios, la estupidez e insensibilidad; la falta de conocimiento y reflexión; la inconstancia y volubilidad de una voluntad y apetitos sin freno, sin luz y sin objeto; la pereza y horror a todo trabajo y fatiga; la adhesión y pusilanimidad y flaqueza de ánimo, y, finalmente la falta miserable de todo lo que forma a los hombres, esto es, racionales, políticos y útiles para sí y para la sociedad"(50).

Este testimonio coincide en muchos aspectos con el testimonio al que hace referencia

Anderson del colombiano liberal Fermín de Vargas:

To expand our agriculture it would be necessary to Hispanicize our Indians. Their idleness, stupidity, and indifference towards normal endeavors causes one to think that they come from a degenerate race which deteriorates in proportion to the distance from its origin ... it would be very desirable that the Indians be extinguished, by miscegenation with the whites, declaring them free of tribute and other charges, and giving them private property in land. (14, Anderson)

Y de alguna manera también coincide con lo que dice Revueltas: “Empero, los Cucapás no desean trabajar la tierra. Están definitivamente vencidos, cada día son menos y sin duda desaparecerán antes de que pasen tres generaciones. La refacción que les da el gobierno la utilizan en comprarse alguna ropa, algunos cartuchos y gran cantidad de alcohol, y el gobierno, por su parte, se resigna al hecho por tratarse, en efecto, de un grupo en estado de semiinconsciencia y de simirresponsabilidad.” (80)

Tenemos que entender lo que Revueltas significa para la intelectualidad mexicana, él simboliza y es uno de los pocos intelectuales de izquierda que funciona digamos al margen del sistema, Max Parra nos explica en su trabajo de tesis:

José Revueltas es uno de los pocos escritores mexicanos, y el único de magnitud, cuya formación educativa no incluye el paso por las aulas universitarias... En efecto, al no abreviar de la savia educativa universitaria, y sin vínculos efectivos –por su condición de comunista- con los centros de poder y reconocimiento cultural, Revueltas –en términos generales- no reproduce los criterios las preocupaciones y las tendencias de la cultura dominantes ni las prácticas normativas que guían la producción intelectual de estos círculos (17)

En los tres casos, (Venegas, Vargas y Revueltas, sin traer a colación también a Vasconcelos por razones prácticas) tanto desde la perspectiva colonial como desde la libertaria y la que podríamos llamar post-revolucionaria de izquierda, la incomprensión de las costumbres y

procesos organizacionales de los nativos y la lógica expansionista justificada por el concepto de progreso condenaba todo lo indígena, desde la borradura de sus prácticas culturales hasta el genocidio.

Jordán responde a la cita de Venegas reconociendo que "quiero creer, basado indudablemente en un sentimiento personal de afinidad racial, que los indígenas californianos no eran así, y que seguramente mostraban cualidades que la miopía del misionero no dejó ver. De todos modos, no hay manera alguna de comprobarlo. Los indios de la península desaparecieron totalmente y hoy es imposible encontrar siquiera a uno de sus representantes o descendiente." (Jordán, 50). Para Jordán los Kiliwa, los Cucapah, grupos indígenas con los que convivió, habían sido, como he mencionado anteriormente, empujados al sur desde los Estados Unidos en épocas posteriores a la Colonia, para él estos nuevos pobladores constituyen una nueva raza, una con elementos residuales de estratificación racial, algo similar a lo que conceptualizaba Vasconcelos, la "raza Cósmica". Esta población, producto del mestizaje, ocupa un territorio nacional carente, desde la perspectiva de Jordán, de un futuro indígena. Anderson afirma, con respecto a las Filipinas y los conquistadores de América Latina, que tenían en común "Class structure' of the pre-colonial period is a 'census' imagining created from the poops of Spanish Galleons" (167). Se puede leer en la documentación de Jordán sobre la población peninsular un elemento residual que constituye una nueva nación emergente, una nación mexicana, pero que Jordán imagina como "otra", un Otro México, un México casi completamente mestizo. Esta perspectiva no es exclusiva de Jordán, Revueltas también la expresa: "Repito que no comprendemos a Baja California y que no comprendemos los interesantes y novísimos fenómenos que se gestan actualmente en su seno. Ahí trabajan hombres de todo el país.... Trabajan como no lo hacen en su propia tierra,

es decir poniéndose en contacto con problemas del todo distintos a los que confrontan en sus respectivas “patrias chicas”. Se encuentran con una tierra barata y libre, sobre la cual únicamente hay que poner el esfuerzo y la voluntad humanas.” Una especie de “melting pot” que podría imitar la productividad capitalista estadounidense con las lógicas y la cultura mexicana. Sin embargo el constante flujo poblacional, el complejo sistema estadounidense de importación y desechos de cuerpos como mano de obra, hace del censo en Baja California, una herramienta útil pero engañosa.

### **El mapa**

¿Cómo se visualiza un espacio geográfico, cómo se forma y transforma esa visualización y sobre todo, una vez visualizado, bajo qué raciocinios se delimita? En el caso de California la imaginación ha sido, desde un comienzo, un elemento determinante para su conceptualización, concepción geográfica y eventual delimitación. Anderson nos dice que desde la invención del cronómetro por parte de John Harrison en 1761 que nos permitió calcular la longitud precisa de la superficie terrestre, esta se convirtió en una cuadrícula finita y con el mismo ímpetu de la clasificación totalizadora con la que se trabajaba el censo se trabajaban también los mapas. El control de la información, conocer a cada individuo y cada metro cuadrado del mundo parecía una necesaria empresa para expandir el control por medio del conocimiento. Me gustaría pensar que este ímpetu es anterior a la creación de la cuadrícula exacta de Harrison. Para Anderson, los países imperiales del XVII tenían que llenar cada cuadrícula del mapa ya cuadrículado con información, como los conquistadores del XVI tenían que delimitar el globo terráqueo, nombrar cada pedazo de tierra para ir imaginando un mundo que se formaba a cada legua navegada, un mapa marítimo que para

entonces no se había explorado ni trazado y podía ser más grande de lo esperado. La imaginación y algunas veces la falta de la misma fueron las herramientas creativas con las que manipularon el mapa, es decir, no recopilaron información tanto como la fueron creando, borrarón los nombres e impusieron los suyos, sin embargo en California sucedió algo interesante, la nombraron no con base en una mitología religiosa judío cristiana, sino más bien en una mitología creada en el momento de su descubrimiento, una pieza creativa contemporánea de literatura popular.

Como he mencionado antes, el primer capítulo de *El otro México* se titula “El país imaginado” y en este capítulo Jordán explica el nacimiento de California como espacio geográfico. Lo remonta a Colón quien menciona una isla en los relatos de su primer viaje, una isla llena de mujeres fuertes, armadas con arcos y flechas. Según Jordán el nombre de California finalmente se agregó a la leyenda de Colón por el conquistador Hernando de Alarcón que lo tomó de la novela *Las Sergas de Esplandián* del escritor Garcí Rodríguez de Montalvo, al que Jordán llama Garcí Ordóñez de Montalvo por causa de a un error de imprenta que se perpetuó por mucho tiempo en una edición que equivoca el nombre del autor. La isla mantuvo este título geográfico a pesar de que el explorador Francisco de Ulloa había navegado el Golfo de California, al que llamó Mar de Cortés en 1539, y al cual se le conoce también como Mar Bermejo, y comprobó la condición de península. Ulloa después de navegar el golfo, navegó por el pacífico hasta aproximadamente Isla de Cedros, lo que podríamos llamar la mitad de la península. Cabe resaltar que el conquistador, Juan Rodríguez Cabrillo navegó, inmediatamente después que Ulloa, la costa del Pacífico hasta un poco más al norte de San Francisco en 1542 sin entrar al golfo, posiblemente consciente de la exploración de Ulloa y sus hallazgos. En 1601 el virrey Conde de Monterrey, preocupado por las amenazas de

navegantes ingleses y piratas, ordenó a Sebastián Vizcaíno documentar la costa del pacífico, su delegación llegó hasta lo que es ahora Oregón. Me parece relevante resaltar que Vizcaíno renombró varios puntos geográficos antes bautizados por Cabrillo, lo cual nos hace pensar que los conquistadores no solamente ignoraban los nombres asignados por los nativos, nativos con los cuales hasta ese momento no habían tenido mucho contacto, sino que muy posiblemente era una práctica común re-nombrar espacios que ya habían sido nombrados por otros navegantes del mismo imperio, dado el lento flujo de la información y los sistemas centralistas de administración de la misma. En los años posteriores a estas misiones de reconocimiento el mapa volvió a dibujar a California como isla, y la certidumbre de la condición de California como parte del cuerpo continental no se reflejó en los mapas de forma permanente hasta un siglo después de que se explorara por tierra y se comenzara a dibujar una de las penínsulas más grandes del mundo. Jordán nos narra cómo este territorio fue conquistado por los jesuitas en el siglo XVIII, ellos fueron quienes hicieron la mayor parte del mapeo, en un esfuerzo que clasifica como épico. Esta congregación sería expulsada de las Américas en 1768 haciendo de la Misión de San Diego de Alcalá la primera misión franciscana fundada, el siguiente año 1769, por el fraile Junipero Serra. En relación específica a Tijuana, lo que se conocía como el valle de Tijuana formaba parte de esta misión establecida en territorio Kumeyaay. Cabe mencionar que esta misión fue quemada a seis años de su fundación por aproximadamente ochocientos indígenas, y el fraile a cargo en el momento Luis Jaime fue asesinado<sup>11</sup>. Según los historiadores David Piñera y Gabriel Rivera, los linderos de la misión de San Diego de Alcalá colindaban con los de la misión de San Miguel Arcángel de la frontera, aproximadamente 50 kilómetros al sur de lo que ahora es la frontera

---

<sup>11</sup> Tijuana in history; just crossing the border. David Piñera y José Gabriel Rivera

internacional. Entre estas dos misiones se dividía California, la Alta California para la orden de los Franciscanos y la Baja California para los Dominicos.

El imaginario hacia la región funciona desde un principio como uno que puede alterar la percepción general, la “realidad”. Pareciera que la idea original de California, como una isla mítica, era más fuerte que las observaciones empíricas que ya habían demostrado lo contrario. La imaginación rearticula la cartografía, proyecta por más de un siglo una realidad inexistente. Philip Hoehn en la introducción al libro *The Mapping of California as an Island* nos dice:

“Around the year 1500 California made its appearance as a fictional island... Later European explorations established California as a real place, but not as island: maps show it firmly attached to a seriously misshapen North America. Subsequent information passed on to cartographers changed this picture and turned California back into an island, and it appeared thus on maps starting in 1662. At the beginning of the eighteen-century, Father Eusebio Kino definitively confirmed that California was not an island, but it took nearly 100 year to completely eliminate the misconception from the mapmaker’s art.  
(Hoehn)

La realidad basada en la supuesta objetividad de un mapa perpetuó un fuerte imaginario creado por la literatura: California como isla. Un silencio, una borradura que oculta y a la vez reproduce una mentira como realidad. Las razones para persistir la idea de California como isla pueden ser varias, desde la muy simple ignorancia hasta el proteccionismo imperial o una simple mezcla de ambas. Según J.B. Harley “Maps from the sixteenth century onwards offer particularly clear opportunities for the exploration of a new perspective on the changing and reciprocal relationships between the rise of the nation state and the expansion of cartography. The establishment of stability and durability, the primary tasks of each and every nation state...” (Harley 57). Para Harley, es a partir del siglo XVI que los estados coloniales entienden la importancia de los mapas como información/poder, él resalta los sistemas

burocráticos de España y Portugal para regular el comercio y la navegación. Hace hincapié en las penas de muerte para los capitanes que entregaran los mapas a extranjeros, en la importancia de el “secreto” o el “silencio” como método de control imperial y comercial. Harley también nos habla sobre la creación en España de la *Casa de Contratación* que se encargaba de supervisar las exploraciones y archivar los documentos de descubrimientos. Dentro de esta Casa se creó en 1508 el departamento especial de geografía y cosmografía encargado de actualizar el *Padrón Real*, el mapa del mundo más avanzado. Una de las instrucciones de la *Casa de Contratación* hacia sus navegantes era no utilizar otro mapa aparte del *Padrón Real* y hacer en este todas las correcciones y anotaciones relevantes en cuestión de nuevos puertos o bahías, corrientes o mareas, montañas o cordilleras que les facilitara el reconocimiento de mar y tierra y reportar cada anotación a su regreso del viaje para la incorporación al Padrón Real, toda información tenía que ser de primera mano y bajo juramento. Me parece poco probable, sobretodo sabiendo que previo a 1662 ya se contaba con mapas en los que California no se dibujaba como isla, y a más de siglo y medio de la creación de la Casa de Contratación y más de un siglo de haber navegado por primera vez la geografía de California, que fuera por error el que se reinsertara en el imaginario colectivo el concepto de Isla. Si esta rearticulación no responde a una acción de proteccionismo colonial y fue en realidad mera ignorancia, es un muy buen ejemplo de cómo la fantasía puede recrear la realidad. Cómo en California, con su origen mitológico, por medio de la apropiación de un elemento imaginado, un nombre extraído de la literatura, logra re-articular la realidad de este espacio geográfico en el imaginario del resto del mundo.

Para el momento en que el Padre Kino, en 1706 hace un recorrido con la intención de conectar por tierra las misiones del estado de Sonora y las de Baja California, y comprobar la

conexión terrestre a lo que se creía como isla, ya han pasado más de siglo y medio de la exploración de Francisco de Ulloa de 1539. A pesar de que los mapas impresos en Europa durante el siglo XVI mostraban correctamente a California, para la segunda década del XVII ya California había recuperado su mítica figura. Al parecer: “The first known reappearance of the Island of California on a map dates to 1622 in a map by Michiel Colijn of Amsterdam. The image became the standard for many later maps throughout the 17th century and intermittently into the 18th century. Previous maps show the Gulf terminating in its correct location.”<sup>12</sup> Como J.B. Harley nos dice, los países coloniales que florecen posteriormente a España y Portugal copian los sistemas burocráticos e instituciones de navegación. La oficina hidrográfica de la United East India Company, resultado de la unión de las compañías mercantes holandesas fundada en 1602, emuló los sistemas de *Casa de Contratación*, incluido la institucionalización de la cartografía secreta. Los cartógrafos holandeses tenían que jurar secrecía ante el alcalde de Ámsterdam, ya para este momento se entendía de forma global el poder del mapa como arma de información y desinformación. “It has been shown, for example, how there was a proteacted debate and even litigation within the *Casa de Contratación* over the role of patriotism in scientific argument and the role of secrecy in the growth of knowledge. In view of all this, we have to conclude that access to knowledge must be regarded as one of the more complex socio-legal dimension that structured the development of cartography in early modern Europe.” (Harley 65) El primer mapa que reinserta en la objetividad del mundo cartografiado la isla imaginada es de producción holandesa, y data de 1622, hay pruebas de enfrentamientos de piratas Holandeses en la costa

---

<sup>12</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Island\\_of\\_California](https://en.wikipedia.org/wiki/Island_of_California)

del pacífico, al sur de Sinaloa, contra 200 hombres comandados por Vizcaino en 1611,<sup>13</sup> lo que nos hace pensar que este país ya había navegado o pronto navegaría la región norte de ese océano comprobando o ignorando la isla imaginada. Una década después aparecería en Ámsterdam el mapa que contradice la realidad y a ese le seguirían mapas publicados en Londres (1625), París (1647), Roma (1660), Pekín (1674), Núremberg (1675?),<sup>14</sup> sin que España corrigiese el equivoco o posiblemente perpetuándolo, creando uno de los errores cartográficos más importantes de la historia.

Me parece necesario tratar de entender la borradura geográfica en el mapa, la separación de California de tierra firme, la superposición de nombres sobre los nombres ya asignados tanto por nativos como por anteriores exploradores para tratar de entender la subjetividad fronteriza californiana, para comprender si es a razón de olvido o estrategia de poder, el que el aislamiento geográfico generara en este espacio una subjetividad específica, acostumbrada al nombramiento desde el otro, al cambio epistemológico, a desconfiar de las nociones de identidad como algo fijo. Harley nos explica que existen varios ejemplos de silencios encontrados en los mapas:

“One category is the toponymic silence. Conquering states impose a silence on minority or subject populations through their manipulation of place-names. Whole strata of ethnic identity are swept from the map in what amounts to acts of cultural genocide. While such manipulations are, at one level, the result of deliberate censorship or policies of acculturation, at another –the epistemological– level, they also can be seen as representing the unconscious rejection of these “other” people by those belonging to the politically more powerful groups.” (Harley 66)

Como menciona Anderson ya para el siglo XVI los poderes imperiales habían logrado producir una especie de imagen de espejo con los espacios que nombraban como nuevos, él

---

<sup>13</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Sebasti%C3%A1n\\_Vizca%C3%ADno](https://en.wikipedia.org/wiki/Sebasti%C3%A1n_Vizca%C3%ADno)

<sup>14</sup> “The Mapping of California as an Island” McLaughlin, Glen.

menciona como ejemplos New York, Nuevo Leon, Nouvelle Orléans etc..., Estos espacios, dados los avances tecnológicos de navegación, cartografía e imprenta permitían una existencia paralela y, como afirma Anderson, una subordinación imperial del espacio nuevo al espacio original; pero ¿qué sucede cuando el espacio original es en sí el espejo de un espacio mitológico, imaginado? Anderson nos dice: “if for the creoles of the New World the strange toponyms discussed above represented figuratively their emerging capacity to imagine themselves as communities parallel and comparable to those in Europe, extraordinary events in the last quarter of the eighteenth century gave this novelty, quite suddenly, a completely new meaning.” Como sabemos en California la lucha de independencia representa un evento casi inexistente o simplemente este “extraordinary event” se vive de forma diferenciada, sin embargo es pertinente cuestionarnos la naturaleza de California como un espacio independiente, despojada de una identidad nativa al ser renombrada por los españoles y al mismo tiempo, por medio del nombre dado, distinguida de todo referente geográfico del viejo mundo, anclándola en un referente literario que la redefiniría por mucho tiempo como una isla mitológica, al grado de dibujarla en los mapas como isla en contra de las observaciones cartográficas.

Una vez establecida su condición de península, el territorio californiano, nos recuerda Jordán, había sido sitiado un par de veces, una vez en 1822 por un invasor chileno, Lord Cochrane, que previamente había ganado para Chile territorio perteneciente al Perú. Esta vez, Cochrane había invadido San José del Cabo y tenía la intención de convencer a los californios de convertirse en chilenos, pero el esfuerzo fue inútil y en un enfrentamiento fue expulsado de la península. La segunda vez que el territorio estuvo bajo asedio fue durante la invasión estadounidense en la Guerra México-estadounidense, los californios pelearon pero sus

esfuerzos fueron en vano. En 1848, se firmó el Tratado de Guadalupe Hidalgo y la California fue dividida. La península se mantuvo mexicana por lo que Jordán llama "un milagro". Piñera y Rivera nos dicen que los diplomáticos mexicanos negociaron la Baja California, argumentando que causaría muchos problemas tener a los Estados Unidos al otro lado del Mar de Cortés. Parece un argumento lógico, esto habría extendido la frontera de aproximadamente 2000 kilómetros a 3000 kilómetros y se habría tenido que compartir otro golfo. Sin embargo este argumento me parece endeble para convencer a los Estados Unidos y concuerdo con Jordán en que la suerte y muy posiblemente la ignorancia, tuvo mucho que ver con la retención del territorio. Por razones también de practicidad, la Baja California retuvo una porción de la Alta California y con esto un cuerpo terrestre que comunicara la península con el resto de la República: “in order to preclude all difficulty in tracing upon the ground the limit separating Upper from Lower California, it is agreed that the said limit shall consist of a straight line drawn from the middle of the Rio Gila, where it unites with the Colorado, to a point on the coast of the Pacific Ocean, distant one marine league due south of the southernmost point of the port of San Diego...”<sup>15</sup> Es importante resaltar que en el tratado de Guadalupe se estipula que esta legua marina al sur del puerto de San Diego, es de acuerdo al plano que levantó en 1782 Juan Pantoja, segundo piloto de la armada española, publicado en Madrid en 1802, y que este plano se firmó y selló por los plenipotenciarios de ambos países. Esta división de California, como nos dice Jordán, por poco convierte a la Baja California de

---

<sup>15</sup> Artículo V del tratado de Guadalupe, el cual estipula que esta línea recta trazada del río Gila hacia el pacífico terminaría a una legua marítima de la parte sur de la bahía de San Diego según, el mapa trazado en 1782 por Don Juan Pantoja, y que fue publicado en Madrid en 1802.

[http://www.emersonkent.com/historic\\_documents/treaty\\_of\\_guadalupe\\_hidalgo\\_1848\\_transcript\\_pdf.htm](http://www.emersonkent.com/historic_documents/treaty_of_guadalupe_hidalgo_1848_transcript_pdf.htm)

nuevo en Isla. De haberse mantenido la vieja división entre Alta California y Baja California, esa división entre misiones dominicas y franciscanas, la República mexicana no habría tenido acceso terrestre a la península.

Un tercer intento de reconfigurar el mapa fue realizado por William Walker, famoso por, posteriormente, usurpar la presidencia de Nicaragua en 1857. Walker improvisó un fuerte en Ensenada y avanzó a La Paz, pero fue expulsado poco tiempo después al otro lado de la frontera. Fue enjuiciado por violar el Neutrality Act of 1794, que prohíbe a los ciudadanos estadounidenses invadir cualquier país que no se encuentre en guerra con los Estados Unidos, pero fue absuelto inmediatamente<sup>16</sup>. El último intento fue orquestado como un gesto nacionalmente mezclado. Organizado por los hermanos Flores Magón y con ayuda de varios extranjeros miembros de Industrial Workers of the World, William Stanley, Jack Mosby y Carl Pryce tomaron Mexicali y Tijuana donde erigieron la bandera anarquista solo para ser expulsados un mes después. Ricardo Flores Magón eventualmente, como nos afirma Shelly Streeby *Radical Sensations: World Movements, Violence, and Visual Culture*, “Ricardo was arrested again and charged with sedition under the Espionage Act. This time he was given a twenty-year sentence, and in 1922 he was found dead in his cell in Leavenworth prison in Kansas” (77) Previamente había sido encarcelado en estados unidos por violar las Leyes de

---

<sup>16</sup> William Walker (1824 –1860) intentó conquistar regiones de Latinoamérica con la intención de convertirlos en estados esclavistas. Intentó obtener apoyo económico mexicano para crear una colonia en Sonora que eventualmente se convertiría en el República de Sonora y seguiría el ejemplo de Texas. Al fracasar en su intento invade Baja California pero es expulsado. Eventualmente invade Nicaragua, de la cual se escapa no sin antes quemar la ciudad de Granada. Regresó a los Estados Unidos para reorganizar fuerzas e intentar una segunda conquista de algún país centroamericano. Es fusilado en honduras en 1860. Sus intentos nunca fueron condenados en los Estados Unidos, dada la ideología imperante expansionista, justificada por el Destino Manifiesto.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Walker\\_\(filibuster\)](https://en.wikipedia.org/wiki/William_Walker_(filibuster))

Neutralidad estadounidenses y bajo cargos por mandar material “incendiario” por correo incitando al pueblo mexicano a levantarse en armas. Estos dos últimos intentos de modificación del mapa son dignos de comparar dado que cada uno podría caer en el polo políticamente opuesto, dejando en claro que la región era imaginada y re imaginada a placer por quienes la pretendían.

Muy posiblemente la modificación más importante al mapa por parte de los gobiernos post-revolucionarios fue la conexión vía ferrocarril de Baja California con el resto de la República, el primer intento de comunicación entre la península y la nación en 1937. En este tren viaja Revueltas y nos dice: “Las diez y seis horas del viaje a través del desierto fueron terribles, por lo espantosamente incómodas. No era posible otra cosa que el mantenerse en una sola posición, sin movimiento, sin dormir, en medio del polvo y del sudor, rodeado por un aire caliente, tan caliente como el que se usa en los aparatos para secar las manos.” (57) La construcción de este tren, sobre el desierto de Altar, durante el mandato de Lázaro Cárdenas, fue una empresa complicada que funcionó en solitario como vía de comunicación por más de treinta años, hasta que las carreteras, en específico la de San Luis Río Colorado-Santa Ana se construyó. La península, vista desde el centro de la República, se podía percibir como isla, si no separada por agua, sí por un tormentoso trayecto por el desierto.

### **El Museo**

La península, incluso a mediados del siglo XX, no contaba aún con un museo cuando Jordán visitó la región. Las carencias estructurales de la península eran muchas y otros proyectos de urbanización tuvieron que concretarse antes de la apertura del primer espacio dedicado a preservar la corta, y como nos dice Jordán, ignorada historia material de la Baja California, o albergar la creación artística local o extranjera. Braulio Maldonado en sus

comentarios políticos, en los que enumera sus logros como primer gobernador de Baja California de 1953 a 1959, nos menciona que lo primero que lo ocupó una vez organizada la Administración Pública fueron los servicios básicos, agua potable, drenaje, alumbrado público, caminos, escuelas, pavimentación. Maldonado mismo es quien expropia las tierras en los linderos del Río Tijuana, cabe señalar que no sin oposición ciudadana.<sup>17</sup> Maldonado nos dice en relación a los terrenos del Río Tijuana:

“Es ahí donde debió fincarse una Tijuana limpia, que fuera el espejo de México, frente a propios y extraños pues precisamente por los terrenos del cauce del río, es por donde atraviesan más de diez millones de turistas anualmente, a quienes toca ver la miseria del pueblo y el tremendo descuido de nuestras autoridades. Es allí, en esos terrenos rescatados por el patrimonio del Estado, donde se deben crear parques, jardines, centros de cultura y de recreación sana. Es allí donde debemos exhibir lo limpio y lo bueno de las gloriosas tradiciones de nuestra Patria.”(56)

Y es justo en estos terrenos donde se construye el Centro Cultural Tijuana a finales de la década del setenta, el primer museo de la región noroeste del país. Este desfase histórico, al cual Maldonado llamaría retraso, se acentúa en Tijuana dado que la vecina ciudad de San Diego contaba con lo que ahora llamamos el Museo de Arte de San Diego desde 1926. Este espacio inicia conceptualmente con la exposición internacional Panamá-California de 1915 y abre sus puertas en 1926, pero no es hasta 1978 que se le cambia el nombre de Fine Arts Gallery of San Diego a The San Diego Museum of Art.<sup>18</sup> En Baja California, ante la ausencia de museo como espacio público, intento argumentar que *El Otro México; biografía de Baja California* funciona como un catálogo museístico, un archivo en el que Jordán reúne

---

<sup>17</sup> El conflicto del estado contra los ciudadanos dejó saldo de muertes y heridos. A este incidente regresaré con mayor puntualidad en los siguientes capítulos, al analizar la función de los centros culturales y comerciales de la década de los 80 lo que argumento como una borradora binacional de la pobreza racializada.

<sup>18</sup> Aunque el título de museo es relativamente reciente, se puede considerar que el espacio cumplía con la función de museo desde sus inicios. <https://www.sdmart.org/mission-history/>

información cultural dispersa por la historia y la geografía, documenta lugares, personas, flora y fauna, y luego la centraliza con la intención de crear un corpus identitario que proyectar hacia el resto del país.

El museo en su concepción moderna, es un espacio público al cual la población puede acceder a variadas colecciones materiales de la producción humanística. El termino que anteriormente había sido utilizado para espacios de pensamiento filosófico o lugares que albergaran colecciones se ceñía a espacios privados o religiosos hasta que, a la par de los procesos nacionales, se pretende democratizar el acceso a la cultura. Carol Duncan nos dice: “The Louvre, once the palace of kings, was now reorganized as a museum for the people, to be open to everyone free of charge. It thus became a lucid symbol of the fall of the Old Regime and the rise of a new order.” (Duncan 305) Cuando en los países del primer mundo se democratiza el acceso a las colecciones de productos culturales antes privadas, en las geografías en desarrollo se comienza a popularizar la idea del museo como un elemento del Estado nación moderno. En la sección “museo” del ensayo de Anderson, aunque se centra en Asia, el autor afirma que "The present proliferation of museums around Southeast Asia suggests a general process of political inheriting at work. Any understanding of this process requires a consideration of the novel nineteenth-century colonial archaeology that made such museums possible."(Anderson, 178) He afirmado antes que, para Jordán, el siglo XIX de la península se había perdido debido al descuido de los historiadores, los que afirma priorizaron la temática del estado perdido de Texas en lugar de enfocarse en lo que “milagrosamente” se mantuvo mexicano. El catálogo de museo articulado por Jordán no funciona como un lugar para que la gente lo visitara, sino como un volumen de datos naturales, antropológicos e históricos compilados con la intención de transportarlos al centro cultural de la república y a

través de este catálogo crear una genealogía histórica que de alguna forma produzca un vínculo de comunidad imaginada, una especie de herencia política entre la Baja California y el resto de la nación.

Durante su expedición a la península, el autor encontró, aunque entendemos que fue dirigido a su encuentro, pinturas rupestres que el Instituto Mexicano de Antropología no había documentado. Viajó a la Ciudad de México y regresó algunos meses más tarde con un comisión que examinara y documentara el “hallazgo”. El autor se encargó de llevar a cabo el trabajo que los bajacalifornianos no habían hecho. Las razones por las cuales se habría ignorado el registro de este sitio arqueológico pueden ser muchas, pero podemos especular que los intelectuales de la región no estaban interesados en la arqueología, ya que no tenían la necesidad de crear una, como afirma Anderson, “herencia política”. No existía la agenda nacionalista de crear vínculos con lo ancestral para generar una línea directa de descendencia que fortaleciera la identidad nacional o regional. Es posible también que los intelectuales sí quisieran crear esta identidad pero simplemente no estuvieran preparados dado que, la gran mayoría de estos tenían que viajar al centro de la República para educarse y una vez allá, la gran mayoría, sobre todo si se estudiaba antropología, prefería mantenerse en los espacios que la incipiente INAH<sup>19</sup> había favorecido. En todo caso Jordán nos dice que a la ciudad de Ensenada "le faltan agentes cohesivos y una gran preparación cultural ... le falta la respiración intelectual" (Jordán 107). Este vacío intelectual, percibido desde el centro, es relevante para este análisis, la labor antropológico/museística, el reconocimiento de estos elementos arcaicos en la geografía cultural de la península, posiblemente no se había realizado desde dentro

---

<sup>19</sup> INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Fundado en 1939 por el presidente Lázaro Cárdenas para la investigación, preservación, protección y difusión del patrimonio arqueológico, antropológico e histórico de México.

porque no existía la necesidad de reconocer elementos residuales en la cultura, la necesidad de cohesionar una sola cultura que generara una identidad geográfica. Raymond Williams nos dice:

“By ‘residual’ I mean something different from the ‘archaic’, though in practice these are often very difficult to distinguish. Any culture includes available elements of its past, but their place in the contemporary cultural process is profoundly variable. I would call the ‘archaic’ that which is wholly recognized as an element of the past, to be observed, to be examined, or even on occasion to be consciously ‘revived’, in a deliberately specializing way.”  
(Williams, 122)

El proceso nacionalista postrevolucionario, con el reconocimiento de las culturas residuales y la afirmación del mestizaje como elemento primordialmente emergente, aún no lograba extenderse a la península, podríamos incluso decir que Jordán es uno de los primeros agentes con su capacidad de difusión que, por medio de procesos científicos y creativos, inicia una catalogación de la península.

La documentación de Jordán tiene un enfoque científico, pero logra incorporar observaciones de registro críticos y literarios. Él afirma “Solamente me he permitido una libertad: romper los tabús científicos de la rigidez expositiva ( que casi siempre resulta solemnemente aburrida), de las precisiones cronológicas (cuando las creí innecesarias) y de la pasividad crítica. He manejado la historia como novela y la geografía como aventura.”(III)

Las imágenes publicadas en el libro, como menciono anteriormente, son de tono primordialmente documental, fotos expositivas de catálogo que documentan arquitectura/arqueología, flora, fauna y geografía, pero un número reducido tiene como objetivo primordial el retrato. Su selección dentro de esta categoría me parece relevante: la primera titulada “Muchachas de Camondú cortando toronjas”, en esta imagen dos jóvenes mujeres mestizas de tez blanca y rasgos “bellos”, vistos desde una perspectiva eurocéntrica,

posan bajo un árbol, una de ellas sostiene una toronja en la mano, en una atmosfera de luz y sombra generado por el follaje y las toronjas que penden del árbol; la foto “ruso de la región de Guadalupe prepara té en el samovar”, el título explica la foto, tiene a un hombre, del cual no se especifica su nombre, preparando té; en la foto “Mister C.E. Utt, sembrador de truchas en los arroyos de Baja California, con ejemplares capturados” podemos ver a Mister Utt y a alguien más de quien ignoramos su nombre al fondo de la imagen, contemplando truchas colgadas sobre unas piedras; y en la cuarta foto “Roy Parodi y su esposa, actuales propietarios de Hamilton Ranch” los mencionados en el título posan cada uno a un lado de la chimenea, ella sentada a una silla hojeando una revista y él de pie, recargado en la chimenea, observándola con una amplia sonrisa. Algunas de las imágenes están acreditadas a José T. Zataráin, pero la gran mayoría no cuenta con créditos. En estas fotos, a diferencia de las demás imágenes podemos claramente ver a los personajes como el objetivo documentado, no son elementos dentro del cuadro que documenta el paisaje, no están documentados por su función en el espacio específico, como los pescadores de caguama, o por su indumentaria como los vaqueros del centro peninsular, ellos son el objetivo dentro del espacio. Son elementos que llaman la atención de Jordán, al grado de agregarlos a su selección de fotos. A diferencia de las muchachas, las demás personas están diferenciadas en relación a la nacionalidad, funcionan como documentación de antropología cultural. Es un catálogo de personas que habitan la península y resaltan porque no funcionan bajo la lógica del mestizaje. Si dobláramos el mapa de la república verticalmente y la península tocara la otra península, me cuestiono si los personajes documentados serían similares, o si serían imágenes de indígenas aún no asimilados al imaginario mestizo articulado por la Revolución Mexicana.

El catálogo museístico creado por Jordán, funciona como un elemento de inventariado nacional. Una herramienta cohesionaste. Esta función del museo es abordada por Peggy Levitt en su libro Artifacts and Allegiances; how museums put the naton and the world on display en él nos dice: “Ever since France’s new leaders opened the doors of the Louvre to the public in 1793, however, museums have also played a starring role in producing and representing the nation. They helped create unified “teams” out of millions of people who would never meet, by showcasing the knowledge and customs they share.” (Levitt 2) En el catálogo de museo, curado por Jordán podemos encontrar una línea histórica directa que documenta por medio de texto, pero sobre todo por fotografías, método legitimado como objetivo: pinturas rupestres, ruinas de misiones dominicas, ruinas de plantas mineras, flora, fauna y personajes específicos, como estadounidenses y descendientes de rusos que habitan la Baja California, documentación que los mismos residentes no habían documentado. Anderson nos dice “what was imagined was a secular decadence, such that contemporary natives were no longer capable of their putative ancestors’ achievements. Seen in this light, the reconstructed monuments, juxtaposed with the surrounding rural poverty, said to the natives: Our very presence shows that you have always been, or have long become, incapable of either greatness or self-rule.” (181) Jordán nos deja claro que la Baja California es un espacio con una historia no documentada, ni por los locales ni por los historiadores nacionales, que es de relevancia para la nación incorporarla en el discurso nacional; sin embargo, los métodos utilizados para crear una cohesión nacional, una, digamos, herencia política, en términos de Anderson, puede, tomando en cuenta la distancia tanto histórica como geográfica de la Baja California, crear por sí misma una identidad nacional diferenciada del resto de la República: Otro México.

Fernando Jordán escribió un libro que funciona más como un artefacto que genera distintos códigos de lectura, que como un libro: historia, novela de viaje, catálogo museístico, mapa, álbum fotográfico, entre otros códigos. Raymond Williams afirma que “against these personal forms –actual objects in the visual arts- the ideological systems of fixed social generality, of categorical products, of absolute formations, are relatively powerless, within their specific dimension.” (Williams 129). Nos dice que la producción de arte, puede contrarrestar los sistemas ideológicos estáticos, que el arte nunca está en pasado. Y por lo tanto, siempre es un proceso formativo, dentro de un presente específico. Dado que el arte se basa en tradiciones formales y prácticas sistemáticas específicas, la creación artística genera una cultura común, lo que Williams llama una ‘cultural hypothesis’, derivada de los intentos de comprender tales elementos y conexiones en un tiempo y espacio específico. Para el momento en que se demuestre la hipótesis, esta se incorpora a la cultura y surgen nuevas prácticas artísticas. Encuentro que la documentación fotográfica seleccionada y los pasajes literarios del libro de Jordán son un proceso curatorial que podría crear una imagen común cohesiva para la imaginada anexión del “Otro México” al México post-revolucionario. La naturaleza híbrida del texto, que va desde la antropología al arte, enriquece su capacidad de lectura, democratiza sus múltiples interpretaciones, no funciona como un panfleto nacionalista, sino como una biografía novelada de la Baja California, un espacio lejano al México del que Jordán proviene, un espacio que pretende anexar al suyo, tanto, que para lograr su imaginada anexión tiene que primero convertirlo en “otro”.

Dentro de la objetividad museística de su catálogo, en su énfasis por la no ficción de su registro, Jordán tiene a su vez libertades literarias interesantes. La seriedad, digamos científica, del libro se rompe constantemente por espacios donde da cabida a una narración

poética, por ejemplo, su cruel aproximación al elefante marino, "Le coloqué la llama a cinco centímetros de las amplias fosas nasales, y el animal permaneció inmóvil, viéndome con tristeza incomprensiva." (115); nos narra también su encuentro con los "cardones" del desierto, "pero cuando sobre el tronco crecen sólo dos brazos, su actitud es de súplica, de derrota, y aun en su soberbia se expresan torturados y llenos de angustia, acaso porque entonces parecen hombres." (164) Este antropomorfismo de la flora y de la fauna bajacaliforniana en la escritura de Jordán es claramente una alegoría. En su libro *Fables of aggression* Fredric Jameson afirma que "...national allegory should be understood as a formal attempt to bridge the increasing gap between the existential data of everyday life within a given nation-state." (Jameson, 94) Aunque Jameson ha sido criticado por su lectura generalizada de la literatura en el tercer mundo me parece interesante traer a colación su aseveración de que "Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic – necessarily project a political dimension in the form of nationalism allegory: the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society." (Jameson, 69) Trataré de revertir los elementos de Jameson e intentaré leer la obvia alegoría nacional de este "Otro México" y sus personajes, en una de tintes existencialistas que proyecta Jordán. Uno de los críticos de Anderson, Aijaz Ahmad, nos dice que "if we replace the idea of the nation with that larger, less restrictive idea of collectivity, and if we start thinking of the process of allegorisation not in nationalistic terms but simply as a relation between private and public, personal and communal, then it also becomes possible to see that all allegorisation is by no means specific to the so called third world." (Ahmad, 110) Creo que ambos argumentos deberían ilustrar mi punto, aunque Jordán no simboliza el primer mundo, funciona de alguna

manera como un agente civilizador, educado en antropología y con un peso literario de posible repercusión nacional, dado el alcance de sus artículos. Alguien que se considera ajeno en el momento en que diferencia el espacio del que escribe, del espacio del que proviene, un intelectual que viaja a la península, a este otro espacio diferenciado de su México, a documentar la cultura, un extranjero. Su escritura privada, la biografía de los habitantes, la flora y la fauna se convierten en su alegoría nacional.

Jordán decidió nombrar su libro una biografía, una biografía de un territorio que el gobierno mexicano aún no había nombrado un “estado”, una tierra sin nación. *El Otro México* utiliza herramientas creativas para crear un conjunto de elementos culturales que pudieran ser compartidos por una Nación, es decir, un grupo de personas que habita un espacio geográfico. Mientras se lee esta biografía se pueden percibir proyecciones existenciales privadas sobre la naturaleza, la tristeza del elefante marino bajo ataque, la angustia de los "Cardones", un capítulo titulado "En el que se dice, por fin, lo que hay en la soledad". Estos ejemplos proyectan a la Baja California como un espacio solitario, de cierta forma abandonado a lo largo de la historia, pero listo para ser “descubierto”.

Jordán imaginó un “otro México” en el territorio bajacaliforniano. Entendió la diferenciación histórica de la región. Una vez publicado su libro decidió mudarse a Baja California, al parecer dejó de escribir y compró un terreno e intentó su suerte en el negocio agrícola de los dátiles, este fruto le mereció el título de uno de sus capítulos “En el que los dátiles nos quitan la amargura”. La poca información sobre su devenir nos dice que habiendo vivido menos de un año en la península, y después de su fallido esfuerzo empresarial, se suicidó. La información sobre su muerte es ambigua, algunas fuentes dicen que se pegó un tiro en el corazón, otras fuentes afirman que nunca se aclararon las circunstancias. Jordán, al

final de su vida se convirtió, durante un corto período de tiempo, en un habitante de Baja California, no solo un explorador extranjero, sino también un residente. Encuentro el gesto significativo, convertirse en ciudadano y sea cual sea la verdad de su deceso, morir en el territorio, dejar atrás el México post-revolucionario por el Otro México. Me parece excesivamente romántico pensar que decidió morir en ese espacio específico, un territorio que México acababa de nombrar “estado”, un territorio que al momento de la muerte de Jordán, posiblemente nadie había explorado tanto como él.

La creatividad ha sido desde un principio un elemento determinante para la consolidación de California como un espacio imaginado. Una región que desde sus inicios en el panorama occidental ha sido separada de los espacios de poder, tanto por elementos reales como el mar y el desierto como por imaginarios: errores cartográficos o simples engaños. Me parece importante entender la constante división del territorio, primero por ordenes religiosas y después por naciones, y su importancia geográfica en relación al encuentro entre dos culturas, dos pensamientos ideológicos profesados por dos religiones imperantes, en un conflicto tan antiguo como la imaginación de la California misma. De este espacio, en los siguientes capítulos, me enfocaré en la región fronteriza de Tijuana/San Diego como una de resonancia global marcada también por la creatividad como elemento determinante en su concepción. Como ejercicio sería útil mencionar los imaginarios que se superponen a ambas ciudades y cómo estas se complementan o contradicen. “America’s finest” en contraste con “República del vicio”<sup>20</sup>. La negociación de las identidades producidas por ambas naciones han

---

<sup>20</sup> Braulio Maldonado Sáenz, primer Gobernador de Baja California en 1953 publica su libro *Baja California Comentarios Políticos* en el que analiza la mala imagen, específicamente de Tijuana, culpando a grupos de interés de Las Vegas preocupados por la posible despenalización.

logrado detonar una multiplicidad de subjetividades creativas que en muchos de los casos difieren de la identidad nacional propuesta, articulada y en ocasiones impuesta tanto por los gobiernos postrevolucionarios Mexicanos, como por los gobiernos expansionistas estadounidenses. Estas subjetividades, entiendo, son influidas por las características específicas de la California Imaginada.

## Capítulo 2

### Poéticas de Emergencia en la frontera Tijuana-San Diego

Este segundo capítulo pretende analizar los elementos que se conjuntaron para influenciar la creación poética en la región fronteriza de la California imaginada, específicamente en la relación entre la producción literaria de las ciudades de Tijuana y San Diego. Una poética que a la postre y en poco tiempo accedería a una serie de características específicas que le otorgarían una voz diferenciada de las poéticas producidas desde ambos polos culturales y sus respectivos cánones. En este espacio fronterizo convergen dos naciones post-coloniales que, preocupadas por la consolidación de su Estado nación, protegen sus fronteras con variados mecanismos, de los cuales resaltaré, de entre varios, los lingüísticos. Aunque menciono el canon literario estadounidense, abordaré la mayoría de mi análisis desde la perspectiva del devenir cultural mexicano. La intención es acrecentar el entendimiento de la producción poética de creadores que concibo como líneas rizomáticas desterritorializadas del Estado nación mexicano y sus sistemas de consolidación, entre estos sistemas el de literatura nacional. Entiendo la producción de estos creadores mexicanos, mexico-americanos y chicanos como Poéticas de Emergencia, producida al margen y en contracorriente a los mecanismos identitarios que pretenden imperar en esta región fronteriza desde ambos polos nacionales.

Las Poéticas de Emergencia, se entienden a partir de la disección de los conceptos que lo componen: poéticas: productos creativos creados en base a un compendio de herramientas

lingüísticas/ formales/ conceptuales, y emergencia, entendida en sus dos connotaciones: emerger, iniciar, hacer brotar, integrar un discurso específico emergente en relación a otro patente e imperante; y su connotación de emergencia, una respuesta urgente, ante una amenaza que incita a una reacción creativa bajo la exigencia temporal producida ante un peligro inminente. Esta Poéticas de Emergencia se concibe en tiempos y espacios de conflicto y, por lo tanto, reacciona a estímulos específicos que la obliga a tomar formas discursivas distintas a la producción preponderante hasta el momento. Esta producción funciona fuera del canon y en ocasiones, a lo sumo, a partir de este se logra categorizarlas como experimentales, complicadas, impenetrables o simplemente descartarlas como simplistas, panfletarias o ejercicios interesantes pero aislados. En el caso de la producción fronteriza que analizo como Poética de Emergencia, entiendo que esta reacciona a los conflictos creados a partir de los desfases nacionales que se gestan en el punto en el cual dos Estados nación colisionan en sus intentos por consolidar su hegemonía.

Las Poéticas de Emergencia producidas en el área fronteriza de Tijuana/San Diego se nutren de las particularidades mencionadas en el capítulo anterior y que de igual manera a lo largo de los próximos capítulo se analizarán con más puntualidad: California como un espacio imaginado desde su concepción occidental, un espacio en intervalos de olvido y de disputa con su carencia de tradiciones arraigadas que pudieran determinar o influir la producción poética y de forma más puntual y reciente, el flujo cultural transfronterizo. En el caso de la poesía producida en la región, el conflicto es representado en primer lugar por la desterritorialización, los desplazamientos humanos, muchos de ellos forzados por conflictos nacionales e internacionales y tratados políticos que afectan a poblaciones específicas. En segundo lugar por la confrontación de dos estructuras estatales para las cuales su idioma

residual colonial ha sido utilizado como una herramienta para consolidar sus respectivos proyectos de nación.

Pretendo entender a los creadores del área fronteriza como rizomas, término tomado de Deleuze y Guattari. El rizoma como concepto nos dibuja una forma organizacional de líneas que como ciertas plantas se expanden de forma orgánica, que son en sí, siempre un centro, extendiéndose en conexiones múltiples, hacia los espacios que más le favorecen para su supervivencia y reproducción, sin servir a un elemento central: estructura arbórea o molar, como Deleuze y Guattari las han denominado. Los autores los resumen de la siguiente forma “a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple.”(25) Me parece propicio entender los agentes culturales fronterizos como rizomas, dada su desterritorialización de un Estado nación arborescente y su continuo esfuerzo por establecer conexiones rizomáticas transfronterizas, de distintas naturalezas, funcionando para sí, más que para una estructura central. Otro ejemplo que se nos ofrece desde la lingüística es el siguiente, “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de patois, de argots, de lenguas especiales.” Este ejemplo desde la lingüística me parece útil para intentar entender la región fronteriza y el proceso creativo de sus agentes culturales que trabajan con un lenguaje poético no limitado solamente al del idioma de sus respectivas naciones.

Pretendo entender el Estado nación, el idioma y la poesía canónica, como estructuras arborescentes o como Deleuze y Guattari también las nombran: línea molar; estos dos términos nos presentan estructuras fijas, centralizadas, que se expanden más nunca dejan de ser subordinadas a un centro, y mientras más lejanas se encuentren estas raíces, se percibirán menos relevantes dentro de la estructura cuya importancia reside en lo que esta pueda hacer por la solidificación del centro-tronco. Mi intención es crear una metodología de análisis que nos ayude a discutir estas poéticas tomando en cuenta las características y el raciocinio de las mismas, que nos permita extender el entendimiento de este corpus desterritorializado para incorporarlas a un análisis más complejo, que explore las herramientas utilizadas por sus creadores en relación con su contexto histórico y geopolítico.

Visto desde la perspectiva mexicana la poética generada en la región a partir la segunda mitad del siglo XX difiere en muchos aspectos de la poética que se genera en el resto de la república. En esta producción específica podemos encontrar varios elementos creativos característicos: el lenguaje como una herramienta de reconocimiento del sujeto como uno que se desplaza entre culturas, línea de fuga, conexión rizomática entre ambas culturas; el reconocimiento del mismo “espacio en conflicto”, el espacio al que el rizoma se expande, el mapa del rizoma y su proceso de desterritorialización; la articulación de una subjetividad al tratar de entenderse como sujeto en movimiento, a pesar de que las estructuras estatales pretendan fijar su producción cultural a un sistema arbóreo que nutra a un centro troncal: Estados Unidos y/o México, ambos bajo la influencia de sus respectivas herencias coloniales. Estos elementos se van fraguando a lo largo de la corta existencia de California dentro del espectro occidental y la aún más corta existencia de Tijuana y San Diego como espacio creativo. Dividiré este ensayo en estos tres elementos: Lenguaje, espacio en conflicto y

subjetividad e indagaré en la diferenciación de la producción poética a lo largo de su corta existencia, en un intento por entender cómo difiere a la del resto de la poesía nacional. Cómo esta diferenciación llega a la producción de su poética de emergencia y ésta a su vez a modelar una subjetividad creativa específica en la frontera.

### **Poética de emergencia temprana en la California imaginada**

La incursión de California en la poesía es bastante temprana tomando en cuenta la inserción de este espacio geográfico en el imaginario occidental. Luis Cortés Bargalló nos menciona el poema “La Californiada”, del Jesuita nativo de Puebla, José Mariano de Iturriaga que data de 1740. Este poema fue escrito al cumplirse el segundo centenario de la Compañía de Jesús, y fue dedicado a Juan María Salvatierra, quien “gloriosamente libertó la isla de California de los ritos Bárbaros” (119). De este poema Bargalló nos dice “Tenemos pues, en “La Californiada”, no un poema “prehistórico” como afirma Castro Pallares<sup>21</sup> sino más bien una configuración prepoética que resume los elementos fundamentales de la imaginaria californiana en los primeros días de la causa evangelizadora.” (Cortés Bargalló 34) La primera visión, digamos poética, de California, como nos la escribe José Mariano de Iturriaga es la siguiente:

“Existió una gran isla por mucho tiempo ignorada,/ situada en el cálido trópico de Cáncer, llamada California/ por el constate fulgor de Titán que la calcina./ Por todos lados está ceñida de cordilleras /y a la vez de horrendo abismos,/ a los que no se les ve fondo sólido;/... Mientras contemplan todo esto, Salvatierra interroga al Alado sobre la raza, las costumbres y las leyes del lugar./ Él acepta sin tardanza y con voz calmada responde:.../ aquí en otro tiempo, el tirano de Flegetón estableció sus cárceles crueles,/ y residiendo en una roca excavada, cubierta de densa humareda/ y despidiendo vapor de azufre, y crepitando en torno negras cenizas,/ desde allí obligaba a los

---

<sup>21</sup> [primer editor en 1979 de esta obra]

indóciles a vivir como bestias. Toda clase de bárbaros se precipitaban masivamente en este antro,/ impulsados por el triste furor de Tisifón” (124).

Podemos encontrar en este poema una temprana impresión de la California Imaginada, ya no la California de Esplandián trasplantada a una geografía real, pero una ya ligada a la percepción e interpretación de su geografía y sobre todo una ya vista de forma negativa.

El poema avanza creando una visión específica de California y aproximadamente cincuenta hexámetros adelante, en el capítulo titulado “Visión infernal”, nos dice: “En estos negrísimos reinos del Barquero Caronte, corre un río, cuya fúnebre cuna está en California.” (126). El poema griego termina con la llegada de Salvatierra a California después de haberla visto a través de los ojos de “el Alado” así que no profundiza en la conquista de California, pero deja muy en claro la necesidad de evangelización de este espacio, uno poetizado como la cuna del infierno, un lugar donde los indóciles viven como bestias y cuyas almas merecen ser salvadas. Bargalló cita a Castro Pallares: “un poema aseado, de inspiración auténticamente clásica, pero sin alas para mayores alturas”(33). Podemos entender entonces este texto, como un documento que deja registro del imaginario creado para justificar la conquista, el desplazamiento, un mapa trazado por medio de la visualización del espacio californiano en el que se mezcla la naturaleza desértica con el imaginario del infierno producido por Dante. California como un lugar inhóspito cuyos pobladores esperan la salvación, este espacio, desde sus primeras representaciones poéticas, como un espacio en conflicto.

Gabriel Trujillo Muñoz nos dice que a través de los mismos conquistadores espirituales nos llegaron también ejemplos de cantos de guerra de los habitantes de la península a la llegada de los misioneros, un ejemplo que nos da es el siguiente “ Iremos a Santiago/ mataremos al comandante,/ mataremos a los soldados, / nos comeremos el maíz,/

fumaremos buen tabaco,/ quemaremos iglesias y casas, / tendremos mucha ropa,/ cabras, mulas y caballos,/ nos llevaremos al padre, / si no resiste, a las montañas;/ si se defiende,/ también lo mataremos.” (Trujillo Muñoz 11). Estos dos ejemplos tempranos nos ilustran las dinámicas de poder establecidas durante el periodo misional, y bajo la lupa de la poesía ambos ejemplares distan mucho de ser considerados ejemplos valiosos de esta. Ambas piezas, vistas bajo sistemas de valoración producidas en centros geoculturales, como España, y con más proximidad, la capital de la nueva España y por último, vistas también, desde los estándares estéticos actuales, heredados por la colonia en las instituciones del estado nación, son solo ejemplos poéticos con poco valor, sin posibilidad de acceder a “mayores alturas”. Sin embargo, estos textos han sobrevivido temporalmente, gracias a una lógica no estética, que me gustaría proponer como rasgo de poéticas de emergencia y este es su valor testimonial en relación a un espacio en conflicto.

Las estructuras arbóreas, como lo fueron en su momento el poder colonial, la nación y ahora los poderes postcoloniales, pretenden reproducirse de la manera más fiel posible en sus poéticas, para que el referente siempre sea, el tronco original. Deleuze y Guatarí nos dicen:

“La lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción. Y tanto en la lingüística como en el psicoanálisis tiene por objeto un inconsciente representativo, cristalizado en complejos codificados, dispuesto en un eje genético o distribuido en una estructura sintagmática...Consiste, pues, en calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta. El árbol articula y jerarquiza calcos, los calcos son como las hojas del árbol. (17)

Me gustaría proponer las poéticas de emergencia como textos que funcionan más como mapas que exploran distintas entradas de valoración, no solo estéticas “Contrariamente al calco, que siempre vuelve “a lo mismo”, un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de performance, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance*.” (18)

Por un lado tenemos el calco, la reproducción del original, “La Californiada” como un poema épico más, escrito en Latín en la nueva España, con la intención de fortalecer el tronco colonial que, sin embargo, se rescata por una cualidad rizomática, por trazar la deterritorialización de los jesuitas. Desde la perspectiva de los cantos de resistencia a la evangelización, tenemos otro poema que por la misma razón, su capacidad de documentar el proceso rizomático sobrevive al paso del tiempo. Ambos textos, dentro de este espacio en conflicto, funcionan más por su relación con el mismo, que por su capacidad de emular un escritura arbórea, digamos tradicional “Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes. (5) Ambos poemas nos muestran sujetos funcionando bajo la misma lógica, expandirse y tomar lo que se necesita para sobrevivir, uno con una fuerte carga imaginativa y otro pragmática.

En ambos textos encontramos un registro determinadamente confrontacional, una función específica, la poesía como una herramienta de conquista o resistencia. La diferencia es que por un lado “la Californiada” funciona en dirección hacia un centro colonial y por su parte, el segundo poema es un ejemplo esencialmente rizomático, Deleuze y Guattari nos dicen: “And directions in America are different: the search for arborescence and the return to the Old World occur in the East. But there is the rhizomatic West, with its Indians without ancestry, its ever-receding limit, its shifting and displaced frontiers. There is a whole American "map" in the West, where even the trees form rhizomes.” (G. a. Deleuze 19). Ante el riesgo de que esta lectura pudiera parecer esencialista, y que, dada la borradura colonial nos sea imposible vislumbrar la naturaleza arbórea de estos cantos de guerra los ocupantes de la California, es verdad que estos revelan una practicidad elemental performativa, de supervivencia. En todo caso estos cantos y su poética funciona de la misma forma que “La

Californiada”, como sistemas de mnemotecnia que permite a un grupo perpetuar una idea por un periodo de tiempo específico y lograr que este grupo sea tal, alrededor de la idea de deterritorización.

“La Californiada” es un calco de la poética “original”, digamos molar, y el otro, un mapa a seguir en un proceso rizomático. Otra diferencia entre estas dos poéticas es la concepción del tiempo, mientras occidente piensa en la Historia como una de registro escrito, estos versos de guerra piensan en el inmediato, en la acción que a su vez es reacción a una ocupación. En el caso específico de “La Californiada”, poema griego que se tuvo que traducir del Latín, encontramos una tradición poética específica, traída a América con todas sus características, producida bajo lo que podríamos llamar la interculturalidad occidental, generada a lo largo de varios siglos de imposiciones sociopolíticas logradas por las recurrentes ocupaciones y relaciones de poder entre los imperios y las religiones de Eurasia. Interculturalidad que a la postre se impusiera en los Californianos contemporáneos, de la misma forma como la poética estadounidense llega a su respectivo lado californiano, de una tradición específica rastreable hasta su poder colonial europeo.

California, como hemos podido ver, se encuentra desfasada si la analizamos bajo la lógica temporal occidental, la cual equipara historia con tiempo y tiempo con evolución, un sistema lineal de acumulación, un antes, un después, teniendo el presente en algún lugar entre estos dos polos. Icnitl Ytzamat-ul Contreras García nos dice, en relación a la concepción del tiempo tanto maya como mexicana: “El tiempo es un presente constante que permea toda actividad, es una yuxtaposición de tiempos individuales y cuando es necesario se logra una suspensión temporal colectiva. En los mexicanos y mayas su aquí-ahora es, de nuevo, un ahora que no termina, un aquí que para ellos era el centro del mundo; un aquí que no comprendía

solo el plano terrenal, sino los 13 cielos y los 9 inframundos” (Contreras García). Para estas dos culturas el espacio no se puede concebir sin tiempo, ni el tiempo sin espacio, un “aquí” que engloba los dos ejes de tiempo y espacio. Y, aunque no puedo asegurar a ciencia cierta, si esta percepción de la temporalidad es compartida por los habitantes de la California Imaginada, puedo por lo menos entender que es una posibilidad territorialmente más próxima a la concepción de la temporalidad occidental. Para Contreras, una concepción similar del tiempo es analizada por Walter Benjamin<sup>22</sup>: “El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es tránsito, en el cual el tiempo se equilibra y entra en un estado de detención” (Contreras García) Es entonces, bajo estos parámetros occidentales que podríamos entender a la California imaginada como desfasada, atrasada incluso, ya que su periodo de conquista es posterior al del resto de la república, lo mismo desde la perspectiva estadounidense. Lógicamente, esta aproximación a la temporalidad es un elemento imposible de traducir para los jesuitas encargados de documentar la poética de los habitantes de sus espacios conquistados cuando en sí, el tiempo como se entendía podría ser completamente distinto, un concepto extraño para el traductor; solo podemos imaginar la cantidad de conceptos perdidos en la traducción, bajo los cuales la poética de estos pueblos funcionaba, herramientas de entendimiento de las cuales simplemente carecemos.

### **El lenguaje como herramienta**

Con la intención de sentar la bases históricas en relación al uso del lenguaje en la obra de autores como Roberto Castillo, Rosina Conde y especialmente en Alurista, analizaré el proceso colonial por el cual el español pasó de ser uno de tantos idiomas ibéricos a una de las herramientas utilizadas en la región fronteriza para, por medios de juicios de valor, confrontar

---

<sup>22</sup> (“Tesis XVI”, 53).

prácticas poéticas en ambos lados de la frontera. Me interesa entender cómo el idioma viene vinculado a los poderes coloniales y nacionales que conforman esta región.

El primer periodo de conquista y evangelización de la California se llevó a cabo por los religiosos de la Compañía de Jesús durante 71 años, de 1697 hasta su expulsión en 1767. Los jesuitas tenían una aproximación al lenguaje distinta al proceso evangelizador que le presidiría por la orden de los Franciscanos en la Alta California y en la Baja California por los Dominicos. Estas dos últimas órdenes serían mucho menos permisivas con las distintas lenguas y su posible documentación. Clare Mar-Molinero nos explica:

“Until the time of their expulsion from Latin America in 1767 the Jesuits, in particular, were solid defenders of the language and culture of the indigenous population. However, the original imperial decrees that priests should learn the indigenous languages lapsed by default as these people preferred to use native interpreters, a group who were also widely used by the Spanish administrators of the colonies. As time went by, too, the colonizers saw the importance of Castilianising the local native nobility and thereby gradually assimilating them to European ways. It is not however until the seventeenth and eighteenth centuries when the use of Spanish and o thorough Castilianisation of the conquered peoples became the official Spanish Policy”.  
(Mar-Molinero 21)

Aunque, como nos dice Mar-Molinero, hay un periodo de, digamos, resguardo lingüístico, eventualmente fue el náhuatl la lengua que se usó como base para la conquista de los otros pueblos siendo a su vez la lingua franca del imperio ya en función, sin embargo el español imperaba como lengua institucional. Y es esta lengua institucional la que determina la asimilación o la supresión cultural.

“Conquests are frequently authorized by religious edict or state proclamations. These are events in which the normative codes of morality are formally suspended and where the individual imagines him- or herself (and assumes the position) of a naturally or divinely ordained instrument of salvation, progress, and change. The use of violence in this case does not result from any flaw in Spanish or Hispanic character (or the ridiculous stereotype of hot-blooded peoples) but from the application of a carefully reasoned, state-sanctioned

code of behavior. All of the states in early modern Europe deployed these legal fictions in the subjugation of Indigenous peoples—Spain just kept better records.” (Wiclox)

El español era la lengua en que se documentaba la conquista y bajo la cual se sometió al conquistado y como podemos ver en “La Californiada” la poesía funcionaba como herramienta para perpetuar esta lógica, para dejar registro de estos mecanismos al reconocer que su héroe sigue un orden divino bajo el argumento del progreso visto bajo, claro está, la lógica occidental.

No podemos ignorar la relación de tres hechos contemporáneos: la publicación de la Gramática de la lengua Castellana, la reconquista del territorio ibérico y la conquista del territorio americano, como elementos de solidificación imperial. En la introducción de Antonio de Nebrija éste escribe: “Cuando bien conmigo pienso, muy esclarecida Reina, yo pongo delante los ojos la antigüedad de todas las cosas que para nuestra recordación et memoria quedaron escritas, una cosa hallo et sacó por conclusión muy cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio; et de tal manera lo siguió, que junta mente comenzaron, crecieron et florecieron, et después junta fue la caída de entrambos.” (Nebrija) La conquista emula procesos de la reconquista, la cual, a su vez fue un proceso de aculturación o más bien del intento de borrado de una cultura específica para retomar la geografía que, aunque se asumía como propia por derechos de antigüedad, contaba con más de medio milenio de ocupación y estructuración.

En América el método de conquista fue, al igual que el de la reconquista, la motivación religiosa respaldada por el poder militar y sistemas punitivos institucionales. La creación de una gramática Castellana funcionó en ambos casos como herramienta de

colonialismo sociocultural, tanto para la unificación de una España recién reconquistada, como para el dominio de sus colonias. Como nos menciona Sergio Bogard:

“...entre los pequeños reinos cristianos surgidos de la reconquista, hay uno que, a partir del siglo xi, comenzará a imponerse en el escenario político: castilla. este reino, en virtud de su ubicación fronteriza cristiano-musulmana, se mantendrá en permanente estado de confrontación con los árabes, y por lo mismo llegará a ejercer un mayor dominio regional en lo que toca al avance de los cristianos en el desarrollo de la reconquista. Lo anterior prefigura el papel que habrá de jugar castilla en la posterior consolidación de un estado en España, y que, por mencionar un solo ejemplo, se reflejará en la importancia política y cultural que habrá de alcanzar su lengua en el ámbito español (Bogard)

Me parece relevante, dado el enfoque bicultural de este capítulo, resaltar la naturaleza fronteriza de Castilla y cómo, por medio de la constante fricción, es que asume un papel preponderante.

En América, el náhuatl, que había sido la lengua del Imperio mexica se convirtió, en el imaginario de occidente, en la lengua de México, sin embargo, fue el español, el castellano, la lengua con la cual se comunicaba el código de conducta sancionado por el poder colonial. El fraile franciscano Alonso de Molina (1514-1585) se encargó de la creación, en 1555, del *Vocabulario en la lengua castellana y mexicana*, el primero de un idioma nativo americano; a esta publicación le siguió *Vocabulario castellano-mexicano y mexicano-castellano*, como podemos ver, este diccionario o vocabulario es en realidad castellano-náhuatl y náhuatl-castellano. Sobre Alonso de Molina, Ascensión Hernández de León-Portilla nos dice:

fue niño bilingüe y también niño franciscano de la estricta observancia, pero además, en su juventud, adquirió una formación humanista con los maestros de su propia orden quienes a su vez eran portadores del renacimiento. Podría decirse que fue el primer hijo de la tierra formado en el humanismo renacentista trasplantado a nueva España y por ello el protohumanista mexicano. Escribió mucho y casi todo en náhuatl, consciente del papel crucial que la vida le pidió, el de servir de intérprete de la orden y el de ser puente entre dos lenguas y culturas. (León-Portilla)

El trabajo de Molina es de increíble relevancia como vínculo entre las dos culturas pero cabe resaltar la observación de Leon-Portilla que nos deja ver que aún siendo el joven Alonso un niño bilingüe, hasta cierto punto deterritorializado, su subjetividad está atada a un pensamiento occidental y es esto específicamente lo que lo convierte en un humanista, es este vínculo a la estructura sólida, arbórea lo que lo convierte en un sujeto simplemente “trasplantado”. Es, como veremos eventualmente, esta aproximación a la lengua como una herramienta simbólica lo que permite dilucidar una subjetividad específica.

El bilingüismo pareciera siempre presentar una lengua que, dentro de los cánones institucionales, valida y otra lengua que permite funcionar como puente entre dos culturas y cabe resaltar que en los casos que nos ocupan, este puente funciona primeramente como acceso de entrada para facilitar la conquista de una cultura sobre la otra. Deleuze nos dice, “The unity of language is fundamentally political. There is no mother tongue, only a power takeover by a dominant language that at times advances along a broad front, and at times swoops down on diverse centers simultaneously.” (G. Deleuze) Este fenómeno es reconocido en la lingüística como diglosia y cuenta con una lengua de variedad alta (A) y la de variedad baja (B) en la cual (A) goza de un prestigio como lengua oficial y de cultura, relegando la (B) a un espacio inferior asociado con la oralidad y los intercambios culturales percibidos como folclóricos. Esta dinámica lingüística la encontraremos de forma recurrente como parte de los intereses específicos de este capítulo; del español al náhuatl, del español al caló fronterizo y finalmente del inglés al español en la poesía chicana y fronteriza entre otras variantes. Cabe resaltar que el posible equilibrio social entre todas estas lenguas podría general conexiones rizomáticas entre las mismas, pero para esto sería necesario el desprendimiento total de la

estructura central, la tala de la naturaleza arbórea de las lenguas, cuestión que a mi parecer el poeta Alurista intentó con resultados variados que discutiremos eventualmente.

El español como herramienta colonial fue eficiente en la homogenización de la población y la paulatina borradura de las otras lenguas. El sistema de castas incitaba a la población indígena a la asimilación social, negando, en muchos casos, la perpetuación de las lenguas prehispánicas. Me parece relevante analizar la idea de superioridad lingüística. Mar-Molinero nos explica: “given that the official excuse for colonization was the Catholicizing crusade, it was also often claimed that only Spanish, rather than an indigenous language, was capable of transmitting the ideas and concepts of Christianity. The idea that language can be plotted hierarchically in terms of their suitability, value, and so on is one disclaimed now a day by most linguists, who argue that a language will always have the potential to respond to any given context.” (Mar-Molinero 21) Alonso de Molina, por su parte tenía la capacidad de evangelizar en náhuatl pero, claro está, no fue la voluntad ni la capacidad de la gran mayoría y al parecer el camino más sencillo fue argumentar que el castellano era más propicio para el proceso de evangelización. Un argumento interesante, cuando, por otro lado, el latín funcionó como la lengua oficial de la iglesia que profesaban y, también como la herramienta lingüística utilizada durante la romanización de la península ibérica.

Para el poder colonial la capacidad de una lengua para perpetuar el pensamiento occidental claramente se percibía superior siendo una lengua con una aproximación geográfica mayor. Para los conquistadores solo estas lenguas puede explicar de forma eficaz los conceptos occidentales y aunque problemático dado que es una falacia, seguramente la aproximación a la traducción funcionaba bajo la misma lógica, una que imposibilitaba traducir los complicados conceptos que la poesía y la tradición oral de

los pueblos articulaba, como la mencionada con anterioridad, percepción del tiempo.

A esta percibida superioridad lingüística tenemos que añadir la presión de la maquinaria institucional por homogeneizar todo aquello que se rigiera por el imperio. Mar-Molinero nos dice, “the notion of a linguistic hierarchy –with European languages at the top was commonplace. A reason particular to Spain, also, was the increasing goal, especially of the Bourbon Spanish Kings of the eighteenth century, to centralize and hegemonize all things Spanish by the dominance of Castile.” (21) Es justo durante este periodo histórico, del primer periodo de dominio Borbón (1700-1808), que se termina de colonizar California bajo una castellanización generalizada, encarnada en la creación misma de la Real Academia de la lengua Española que, como veremos más adelante, complicará el panorama de la producción poética de la California imaginada.

Durante el siglo XIX, nuestra documentación de la California mengua, dado el declive de las misiones y, en particular, la sucesión de eventos turbulentos que se sucede en la incipiente nación. Este periodo histórico en que percibimos un vacío de producción cultural en California es de suma relevancia para la función del lenguaje en la imaginación del Estado nación. Alfredo Arteaga nos comenta en la introducción de su libro *An Other Tongue* que: “The contemporary sense of the nation-state appears in English in the 1850’s, after the 1844 publication of the Spanish Royal Academy’s dictionary that supplements the definition of “nación” with the notion of state and, most significantly with that of national language.” (A. Arteaga 2). Esto no cambió durante el periodo de independencia y revolución, el español siguió siendo la herramienta del Estado nación que aseguraría su fortalecimiento por medio de la unificación poblacional bajo una misma lengua, estos dos periodos difieren en su voluntad última. La primera: colonial, la segunda: nacional.

Este periodo de creación de Estado nación, en el contexto mexicano, es un buen ejemplo de análisis, si ya bajo el dominio Borbón imperaba la tendencia de centralización y castellanización, ésta simplemente se perpetuó y aceleró durante el periodo de independencia. Yásnaya Aguilar, en su artículo ¿Es México un país multilingüe? nos revela datos importantes:

“...aproximadamente el 65% de los habitantes de lo que, a partir de la Independencia, se convertiría en un país llamado México, hablaba una lengua indígena; tras 300 años del colonialismo ejercido por la Corona española, este era el saldo lingüístico. En cambio, casi 200 años después, solo el 6.5% de la población mexicana habla alguna lengua indígena: entre el porcentaje (65%) que existía después de los 300 años que duró la Colonia y el 6.5% que trajeron consigo estos 200 años de México independiente media una historia que se necesita contar, analizar y poner en perspectiva. El Estado ha tenido un éxito evidentemente mayor —en números y en tiempo— extinguiendo las lenguas mexicanas que el que tuvieron los 300 años de colonialismo español.  
(Aguilar)

El Estado nación, al imaginarse desde su concepción por los grupos de privilegio socio-político, tanto criollos como mestizos efectivamente culturizados, nunca imaginaron una nación multilingüe. Para entender los números de Aguilar, tenemos que entender otros factores como el crecimiento poblacional, la migración del campo a las ciudades, y tenemos también que analizar esta castellanización como una institucionalizada bajo un muy eficiente sistema de castas que interiorizó a niveles sumamente problemáticos el racismo en México, un racismo profundamente ligado a la lengua.

Como nos dicen Jose Itzigsohn y Mathias Vom Hau la tendencia ideológica imperante durante este periodo liberal funcionaba en el sentido contrario al reconocimiento de la diversidad cultural: “During this period Latin American countries experienced state consolidation, rapid economic growth, industrialization and urbanization, and commercialization of agriculture. These modernizing trends set the stage for demands to

expand the boundaries of national inclusion. These demands took the discursive form of homogenizing popular nationalism. (Itzigsohn 195). El territorio mexicano recién independizado de España, resultaría difícil de homogenizar y, dada la poca densidad poblacional del norte de la república, imposible de defender. La guerra México-americana dividió la California imaginada, en la parte norte el proceso de “mexicanización” ni siquiera fue iniciado y para la Baja California el proceso tendría que esperar hasta bien entrado el siglo XX. Sin embargo este periodo histórico de homogenización se puede ver relativamente bien ilustrado en el lado norte de la frontera por la guerra civil estadounidense, una guerra determinada por la incipiente comercialización de la agricultura, la industrialización y urbanización. Guerra que propició la treceava enmienda constitucional que prohibió la esclavitud y la servidumbre no remunerada, con excepción de ésta como castigo por un crimen. Esta enmienda resultará estratégica para entender las relaciones binacionales, la importación de trabajadores, la sistemática criminalización de los migrantes y la deportación.

California, como hemos discutido con anterioridad, genera literatura popular hasta el periodo de la guerra Mexico-americana cuyo desenlace en 1848 dividió la isla imaginada. Este evento, claramente perpetúa la necesidad de proteger la nación, de homogeneizar lingüísticamente a los pobladores del espacio que milagrosamente queda como mexicano. Después de la guerra, de todos los territorios adquiridos por Estados Unidos con el Tratado de Guadalupe, California fue la primera región en declararse estado de la Unión en 1850 [Texas se había declarado estado en 1845], a esta le siguió Colorado hasta el año 1876. Inmediatamente, la lengua institucional, pasó a ser el Inglés, no sin un esfuerzo, en la primera constitución del estado de California, de producir información en español. La sección 21 lee: “All laws, decrees, regulations, and provisions, which from their nature require publication,

shall be published in English and Spanish.<sup>23</sup> Podemos argumentar que los pueblos originarios sufren una segunda imposición lingüística y todos aquellos californios con vínculos peninsulares o culturizados como españoles, la primera imposición institucionalizada.

La consolidación de ambas naciones dependía de la homogenización de su lengua en los límites de su dominio y ésta, dentro de California, entraría en una dinámica de competitividad más que en una de sociabilidad, una dinámica que impediría la propagación rizomática de las lenguas y que en su defecto se solidificarían cada vez más arbóreas, cada vez más atadas al imaginario del Estado nación al que pretenden legitimar.

“Nations as limited communities experience the ongoing construction of internal and external boundaries and are therefore based on a constant tension between inclusion and exclusion. Nations are crossed by internal cleavages that determine degrees of belonging and exclusion of different groups... Excluded groups, such as ethnic or racial minorities or immigrants, often put forward alternative visions of the nation that aim to reshape established national imageries and to expand its internal boundaries. Nations are then intrinsically unstable political and cultural constructs, subject to renegotiation and change” (Itzigsohn 196)

Es por esto que las fronteras de las naciones son espacios de relevancia para la articulación nacional, como lo fue Castilla para el imperio español. Sin embargo, visto desde la perspectiva mexicana, California funcionó por muchos años bajo el aislamiento, sin los números poblacionales para ejercer sobre ella políticas de inclusión nacional hasta bien entrado el siglo XX.

Un Texto de Manuel Clemente Rojo que data de 1879 describe las relaciones raciales y la composición étnica de los bajacalifornianos: “Se llama en la frontera “gente de razón” a las personas blancas o mestizas con tal que no sea indio puro, para diferenciarse de ellos, aunque los llamados de razón no sean de más lúcido entendimiento que los aborígenes del

---

<sup>23</sup> <http://www.defendruralamerica.com/files/CAConstitution1849.pdf>

país. Los hombres de razón son generalmente hijos de los soldados que vinieron a la conquista y de las indias que se distinguían en las misiones por su fisonomía agradable, docilidad para hacerse a las costumbres de los blancos y buenos manejos, con las cuales se casaban los soldados y formaban familias; pobres en extremo...” (Cortés Bargalló 235) La percepción de la Baja California como un espacio desolado, aislado de la realidad mexicana y carente de cultura se perpetuó hasta el siglo XX. Pareciera que la ideología de consolidación nacional complicara la posibilidad de entender la interrelación cultural que se genera en California bajo un dominio casi estrictamente estadounidense que se agrava con las concesiones otorgadas por Benito Juárez a compañías norteamericanas de casi el setenta y cinco por ciento del territorio peninsular a cambio de apoyo económico para combatir a los franceses. Son estas concesiones y la inversión extranjera las que producen los primeros asentamientos que devendrían las primeras ciudades.

### **Espacio en conflicto**

No es hasta principios del siglo XX que inician las primeras publicaciones poéticas por medio de los escasos periódicos de circulación local en las incipientes ciudades de la Baja California. Gabriel Trujillo hace mención de un texto de *El Progresista* que data de 1903 que nos explica una temprana percepción de la poesía y su función en Baja California, “ Y como cada literatura no es sino el reflejo de su época; es decir, eternamente efecto, habiendo fracasado cuantas veces ha pretendido reaccionar para convertirse de efecto en causa, resulta que los estetas deben para siempre colgar la lira y empuñar la péñola con fé de apóstoles, para fotografiar en libros analíticos y trascendentes, los movimientos de avance y retroceso, las ansias, las angustias, los yerros, los crímenes y las virtudes de la sociedad en que viven...”

(Trujillo Muñoz 12). Podemos ver, de forma muy temprana, un cuestionamiento de la función esperada de la literatura y, sobre todo, un lineamiento específico para seguir, una veta social para que los escritores bajacalifornianos sigan sin miramientos.

Trujillo nos dice que los escritores bajacalifornianos de la primera mitad del siglo XX nunca fueron “contemporáneos de sus contemporáneos”, dada su escasa relación con los centros urbanos de creación literaria. Esta lejanía geográfica como impedimento para la creación literaria fue eventualmente contrarrestada con la llegada de algunos migrantes que venían de espacios con mayor estructura cultural, sin embargo, estos individuos, en su gran mayoría, llegaban a la región a partir de desplazamientos forzosos: algunos exiliados españoles de la guerra civil que formaron las primeras cátedras de humanidades en los colegios de formación primaria y secundaria y eventualmente en nivel universitario, contados creadores y humanistas del centro de la república, algunos dentro de la ola revolucionaria y post revolucionaria que generó el conflicto<sup>24</sup>.

Estos creadores desplazados por movimientos sociales me parecen interesantes, vistos desde una perspectiva deleuziana-guattariana, estos creadores forzados a la desterritorialización, dado su rompimiento con la estructura social, arbórea, de la que provienen, producen conexiones rizomáticas en los espacios a los que se expanden, comparten

---

<sup>24</sup> “en las primeras dos décadas del siglo XX el crecimiento de la emigración mexicana se duplicó en diez años, alcanzando en 1910 los 220 mil mexicanos de nacimiento viviendo en Estados Unidos... Al estallar la revolución mexicana, casi el 2.5 % de la población nacida en México residía en Estados Unidos. Esta cifra subiría al 7.5 % en 1920. Durante la segunda década del siglo XX volvió a duplicarse la población mexicana en Estados Unidos y alcanzar la cifra de 480 mil.” <http://www.migracionoea.org/index.php/es/sicremi-es/17-sicremi/publicacion-2011/paises-es/128-mexico-1-si-ntesis-histo-rica-de-las-migracio-n-internacional-en-me-xico.html>

su experiencia y su conocimiento con otros rizomas que de igual forma comparten su experiencia y su conocimiento en un espacio nuevo, por lo menos para uno de los rizomas, y esto produce nuevos rizomas y estructuras paralelas de expansión continua.

La literatura producida y publicada en Baja California en sus inicios tiene una influencia determinante y ésta es la nostalgia que produce el desplazamiento geográfico. Ramiro León Zavala, en su libro *Tijuana en la Literatura* nos dice, “Lo nuevo en la literatura de Tijuana de Tijuana (sic), no podrá darse, si no es capaz de romper con esa tradición literaria que iniciaran los inmigrantes españoles de venir a lloriquear a la ciudad con la narrativa de sus lugares de origen, olvidándose dónde residían”(22). Cabe destacar que esta literatura de fuerte influencia nostálgica es de igual forma perpetuada por creadores que llegan desplazados de sus estados natales dentro de la misma República Mexicana. Pero estos, no necesariamente tienen el impacto que tienen los exiliados españoles que fomentaron las humanidades como maestros. El caso específico de Alfonso Vidal y Planas, maestro de la Escuela Técnica Industrial de Agua Caliente (ETI) y que escribiera los siguientes versos: “A España,/ ¡yo me la traje a Tijuana!/ y se me murió una noche,/ de madrugada...!/ ya no está España conmigo,/ ni está España con España:/ que España ya está con Dios./ ¡¡sea Bienaventurada...!!/ (Dicen que no sé que digo.../ ¡que he de saber, sin España.../ ¡ay, como lloro, abrazado/ ansiosamente a Tijuana” (Vidal y Planas 23) como otros, escribía desde la experiencia del exilio. Me parece relevante porque pocos espacios parecieran tan fértiles para la creación de una poética desde la nostalgia, tanto por su carencia de una tradición poética local de múltiples temáticas, como por el fenómeno migratorio al que la región se enfrentaba.

Si tomamos en cuenta la rápida explosión demográfica registrada en California, y específicamente en Tijuana podríamos argumentar que en pocos lugares, como en esta

frontera, se reproduciría una poética ligada específicamente al desplazamiento geográfico. Este fenómeno migratorio que se intensifica con la revolución mexicana solo se prolonga década tras década. Podemos entender este fenómeno en “loop”, un constante reproducirse de personas en tránsito, población que llega a la ciudad por un periodo y luego termina su recorrido: de Sur a Norte y de Norte a Sur. La población bajacaliforniana, como se ha mencionado anteriormente, tenía en 1950 un estimado de 225,000 habitantes en el territorio norte y 60,000 en el territorio sur, Tijuana contaba con 59,000 habitantes. Para el censo del año 1990 Baja California Norte contaba con poco más de 1,600,000 habitantes, de los cuales poco más 700,000 residían en Tijuana. Tenemos que entender esta población como una que puede o no quedarse a vivir en la ciudad, población que la utiliza, o no, como un espacio de tránsito y para la cual, la latente posibilidad de migración, podríamos argumentar, afecta su subjetividad, su capacidad de arraigo como residente, complejiza su ciudadanía.

Esta explosión demográfica es interesante cuando se analiza su contraparte en el lado estadounidense de la frontera. El estado de California contaba con una población de origen mexicano en 1950 de 162, 309<sup>25</sup> que para la década del noventa había aumentado a poco más de 6 millones. Tomemos en cuenta que este fenómeno migratorio no fue necesariamente estático, cientos de miles fueron repatriados durante la gran depresión y, en general, miles de migrantes regresaban a sus lugares de origen al terminar las temporadas agrícolas, se estima que en los momentos de mayor militarización de la frontera, el número de residentes indocumentados creció en los Estados Unidos. De 1986 a 2008 por ejemplo el número

---

<sup>25</sup> Datos estadísticos extraídos de la table #5 del libro *The U.S-Mexican Border in the twentieth century* de David E. Lorey. Página 134. Esta tabla inicia con una población de poco más de 8000 habitantes de origen Mexicano en California en el año 1900 y termina con los números de 1990 de poco más de 6 millones.

aumentó de tres millones a doce millones.<sup>26</sup> Es complicado estimar de forma relativamente objetiva cuánta de esta población de inmigrantes mexicanos residiendo en California pasaron por Tijuana, cuántos pasaron temporadas cortas, cuántos temporadas largas, cuántos una generación entera. Cuántos de estos creadores fronterizos, mexicanos, chicanos o Mexico-americanos, incluso estadounidenses, mantenían vínculos con la ciudad de Tijuana, cuántos pasaron los primeros años de su formación subjetiva en este espacio fronterizo. Esta región, como ya hemos analizado pretendía, por medio de la lengua y otros mecanismos sociopolíticos afianzar una identidad nacional específica. Me parece importante preguntarnos qué produce, en la subjetividad del escritor, el desplazamiento geográfico, con sus inherentes elementos de nostalgia y cuestionamientos identitarios, y qué produce en una ciudad una suma de subjetividades creativas influenciadas por un mismo fenómeno rizomático. Estos desplazamientos sociales de, en su mayoría comunidades marginadas o deterritorializadas, no funcionan bajo la lógica arbórea del estado nación, se desplazan y se conectan, expandiéndose rizomáticamente, conformando estructuras maleables, tanto en su uso de la “lengua” como en su entendimiento del concepto de ciudadanía, ambas estructuras arbóreas.

En la literatura generada en Tijuana en las décadas del cincuenta y sesenta existe una generación que básicamente engloba de forma general a los primeros escritores, un grupo nada homogéneo que de alguna forma u otra intentó darle estructura al oficio. Cortés Bargalló nos dice “las manifestaciones literarias de ese momento obligan a desarrollar por lo menos dos discursos paralelos: el de la caracterización y el de las excepciones. Una “generación

---

<sup>26</sup> Karen A. Pren, Jorge Durand y Douglas S. Massey, argumentan en su ensayo: Why Border Enforcement Backfired que lo único que logró la militarización de la franja fronteriza fue obligar a los trabajadores migrantes a fijar residencia en los Estados Unidos. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5049707/pdf/nihms787599.pdf>

trashumante”, un “grupo sin bandera” son expresiones contradictorias que Bayardo Gómez aplicó con acierto para describir de manera general un fenómeno demográfico a la par de un temperamento.” (Cortés Bargalló 55). Estos escritores abren espacios literarios, publicaciones y congresos de los cuales se derivó la asociación de escritores de Baja California. A esta generación se le adjudica el movimiento cultural denominado “La Californidad”, en el cual se cuestiona por primera vez, de forma estructurada, desde la producción cultural, la identidad fronteriza. De esta generación de escritores me enfocaré en Rubén Vizcaíno Valencia, por su influencia en las generaciones posteriores a “La Californidad”.

El 68 fue un año decisivo para muchos intelectuales a nivel internacional y nacional, sin embargo, a nivel local, en Tijuana, el terrorismo de Estado acaecido en Tlatelolco produjo un solo preso político: Vizcaíno Valencia. Como nos menciona Victor Soto Ferrel en la introducción de la Antología poética de Vizcaíno, a sus cincuenta y tres años este fue el único preso político en Tijuana, y al parecer, el evento marcó un momento de ruptura que aleja a Vizcaíno de sus contemporáneos y en especial de la poesía clásica hispanoamericana, y se asume como poeta moderno influenciado más por la poesía clásica japonesa; al parecer deja la rima y “rara vez cabe en Vizcaíno la nostalgia, vive el presente y modela el futuro con una visión idílica de la península” (Ferrel 13). Me enfocaré en este escritor en particular porque funciona de forma muy interesante dentro de la cultura tijuana y en general fronteriza. Como poeta actúa como puente entre la generación de “La Californidad” y las posteriores, funciona también como promotor cultural que fomenta la creación artística en la región y enlaza a creadores de ambos lados de la frontera. En los eventos culturales que organizó podemos encontrar regularmente creadores chicanos, algunos de estos, sin embargo, aseveran que Vizcaíno era muy claro y fijo en su concepción de la poesía, y como me mencionara en

entrevista Manuel “Zopilote Mancillas<sup>27</sup>, no dudaba en aseverar que la poesía chicana no era poesía, o que la poesía, incluso en español, que utilizara anglicismos como herramienta bicultural, era menos válida. La poesía misma de Vizcaíno nos puede esclarecer sus posturas. En ella podemos encontrar un claro proteccionismo en poemas como “Torera y Gitana” /Tijuana:/ Torera/ desnuda/ de espaldas/ con un jazmín en los labios./ (Y el turismo/ es la fiera.../ (Vizcaíno Valencia 55) Vizcaíno, a partir de 1970 escribe poemas en general cortos, puntuales y efectistas, en este texto en específico entiende el turismo como un servilismo peligroso hacia los Estados Unidos, país del cual es claramente crítico. Otro claro ejemplo: “¡Oh/ la horrible fatalidad/ del dólar!”(42), en este poema podemos ver su capacidad de síntesis y a su vez su clara postura sobre lo que simbolizaba el país vecino en un periodo histórico en el cual Estados Unidos decaía en los supuestos ideales por los que había luchado durante la segunda guerra mundial.

Vizcaíno escribe en plena guerra fría, con un bagaje cultural nacionalista muy sólido. Otro ejemplo lo podemos ver en su poema de título “Contemplando el puerto militar de San Diego y pensando en Tijuana” /Si cae un día amargo/en Tijuana/ una atómica rusa/ será por milímetros simple error de cálculo, hecho sin importancia/ atribuible/ al soplo del viento./(54). La diferencia cultural entre los dos países era para él evidente, Vizcaíno proveniente de un periodo histórico de izquierda Cardenista, practica su ideología en la frontera casi en contra del país que abanderaba el capitalismo, podemos verlo de forma clara en su poema “No es” “No es un país:/ Es un generador/ de energía.” (59) o su poema “Gasolineras y cementerios” “/A las puertas de la ciudad/ tenemos cementerios./ En cambio, ellos tienen gasolineras./ Todo lo

---

<sup>27</sup> Mancillas, Manuel “Zopilote”. Entrevista telefónica. Julio/ 27/ 2018. Creador en 1979 de “incarnated Silhouette”, poema coral multimedia, con el apoyo del consejo intercultural de la comunidad y las artes de San Diego.

quieren de prisa, ellos./ Nosotros/ todo/ lo queremos eterno./” (69) En relación a su proteccionismo lingüístico podemos tratar de entender su postura por medio de su poema “Idioma” “/La tierra/ nos ata/ con el hierro/ de la palabra./ (la historia/ es tierra-verdadera)/ ¿Chicano,/ no es cierto?/” (51) . Su postura hacia los chicanos pareciera simple de entender, Vizcaíno cree que la lengua es uno de los fundamentos de una identidad nacional, entiende a los Estados Unidos como el imperio capitalista contra el cual hay que unir fuerzas, dos estructuras arbóreas peleando por un territorio y por súbditos.

Podríamos afirmar que Vizcaíno entendió de forma muy clara los lineamientos del Estado nación que se le impusieron y pretendió defenderlos en la frontera de su país, cada mexicano que cruzaba la frontera, era un ciudadano menos, esto nos queda claro en su poema “Ante un centro de contratación para braceros mexicanos en California” /Mexicano,/ regresa y sufre con nosotros.../(70). Es claro que ve al mexicano emigrante como una fuga humana para el país, Vizcaíno, aunque es un escritor fronterizo es, sin duda, ante todo, un escritor nacionalista. podemos ver su aproximación didáctica en relación a la identidad en su poema titulado “Chicanito” “Niño chicano,/ chicanito,/ cuando crezcas/ ama a México/ un poquito” (37). Lo que hace a Vizcaíno un creador fronterizo por excelencia, no solo es que analice las problemáticas locales o que simplemente produzca desde la frontera, sino su capacidad de entender la importancia de relacionar los procesos creativos de la población mexicana dividida por la frontera. Su marcada ideología nacionalista no le impidió ver la necesidad de compartir los procesos creativos de la población de ambas californias, aunque fuese para terminar negando su validez o intentar “re-educarlos”.

Por análisis último podemos captar su preocupación por las nuevas generaciones en el poema que escribe en relación a Tlatelolco:

por último son mis hijos todos ellos,/NO puedo traicionarlos./Bendita sea la revolución./!pero que no mueran,/ por Dios!/que no los maten./ no quiero llevar en la conciencia/ el crimen del que claudica,/ pero tampoco quiero ser temerario/ por amor a mis hijos./ Ay, si quieren y necesitan/ les echaré una mano./ Ya estoy viejo, pero estoy con ustedes./ Mientras tanto, muchachos,/ no sean malos,/ ayúdenme a moralizar el medio,/ que Tijuana/ mucho lo necesita. (166)

Esta preocupación por Tijuana es patente en mucha de su producción, podemos leer constantemente su percepción de la incipiente ciudad como una en formación, formada a prisa, sin los fundamentos sociales adecuados: “Espera”/ Recostada en piedra/ y sombras/ Tijuana espera./Espera/ que construyan/sus cimientos. (100). Vizcaíno, es sin duda, el intelectual de mayor importancia histórica en Tijuana, descansa en bronce sobre una banca en las instalaciones del Centro Cultural Tijuana<sup>28</sup>. Fue por muchos años el mayor promotor cultural de la región y como tal, sus posturas ideológicas y creativas se propagaron entre los intelectuales a los que les fue afín. Aunque podemos entender su creación poética como una en esencia molar, nacionalista, como promotor cultural él podría ser considerado un personaje rizomorfo, dispuesto a transferir su conocimiento de forma multidireccional a todos, sin considerar la frontera como una limitante.

A inicios de la década del setenta Vizcaíno se incorpora al taller de poesía Voz de Amerindia, fundado en agosto de 1972, como nos dice Soto Ferrel, el taller, con nombre de inspiración vasconcelista, derivaría en la revista del mismo título, apoyada por la Universidad Autónoma de Baja California, y la cual fue presentada al termino de una conferencia que Octavio Paz ofreció en el auditorio de la Sociedad Médica de Tijuana. Paz, se encontraba en

---

<sup>28</sup> Cecut: Centro Cultural Tijuana. Espacio dedicado a la difusión y promoción de las artes en la región. Es la institución cultural más importante de la región noroeste del país. Fundada en 1982. En el capítulo tres se hablará a mayor profundidad sobre la relevancia de este espacio.

la región porque había participado en UCSD como Regents' Lecturer<sup>29</sup> y accedió a dar la charla en Tijuana. En una entrevista realizada por el periodista cultural Jaime Cháidez Bonilla a los participantes del taller sobre la visita de Octavio Paz, publicada en el periódico La Voz del Norte<sup>30</sup>, el poeta Raúl Rincón Meza, integrante del taller Amerindia y asistente a la conferencia, comentó en la entrevista, “Para nosotros era una de las figuras tutelares. Nuestras grandes admiraciones eran los contemporáneos, gente con formación europea, sólida”, y describe a Paz como “un maestro excepcional en la cultura mexicana, maestro de varias generaciones. Le tocó toda la construcción del México Moderno. Un crítico feroz. Nuestro más grande poeta.” Podemos ver a través de estas palabras el lineamiento estético que profesara este taller y a su vez la revista, una percepción de la poesía que volteaba hacia el centro de la república la cual a su vez volteaba hacia Europa.

La voz de Amerindia y su respectiva revista generaron una fuerte influencia en el devenir poético de la ciudad, de este taller surge lo que podríamos llamar la primera antología de relevancia: *Siete poetas jóvenes de Tijuana* (Ibó-Cali, Tijuana), que incluye a Felipe Almada, Ruth Vargas Leyva, Luis Cortés Bargalló, Alfonso René Gutiérrez, Eduardo Hurtado, Raúl Rincón Meza y Vitor Soto Ferrel, ninguno de ellos mayor de veintisiete años y el menor con solo veintiuno años. Aunque al parecer el grupo tenía una línea intelectual

---

<sup>29</sup> Paz, dio cuatro seminarios en español sobre la poesía de Hispanoamérica en abril 19, 25 y mayo 3 y 10. En mayo 2 leyó su poesía. La convocatoria fue abierta al público. [https://library.ucsd.edu/dc/object/bb3482518t/\\_2.pdf](https://library.ucsd.edu/dc/object/bb3482518t/_2.pdf)

<sup>30</sup> De cuando Octavio Paz estuvo en Tijuana ofreciendo una conferencia literaria domingo 6 de abril de 2014. <http://www.lavozdelnorte.com.mx/2014/04/06/de-cuando-octavio-paz-estuvo-en-tijuana-ofreciendo-una-conferencia-literaria/>

específica, Soto Ferrel nos comenta en su ponencia La poesía joven de Tijuana<sup>31</sup> sobre el involucramiento regional del taller:

Con la fundación del Taller llega el auge de las lecturas de poesía que se realizan en Mexicali y Ensenada, así como en Tijuana en la Sala Ulises Irigoyen de la Cámara de Comercio, el Aula Magna de la UABC, sala de la Biblioteca del Parque Teniente Guerrero, el Instituto Tecnológico de Tijuana, en las preparatorias y en los clubes sociales. El grupo organiza encuentros sobre el movimiento chicano, da a conocer la obra de Alurista y menciona entre los participantes al foro Convention Amerindia, al Dr. Gustavo Segade. Informa sobre la guerra en Viet Nam, rinde homenajes a Picasso y a Salvador Allende y publica a César Vallejo, Pablo Neruda, Ernesto Cardenal, Nicanor Parra, y Pablo de Rokha.

Como podemos ver, la producción poética de la ciudad en los primeros años de la década del setenta era incipiente y, por lo mismo, difícil de encasillar, por un lado había una admiración muy lógica por Los Contemporáneos y por Paz y, por otro, un vínculo con la producción chicana de San Diego y con las voces relevantes de Latinoamérica. La ciudad parecía representar poéticamente lo que representaba geográficamente, un lugar de cruce, de intersección entre realidades encontradas, un espacio apto para procesos rizomáticos, para crear conexiones con posibilidades de expansión más allá de los límites arbóreos de los estados Nación.

Un gran número de estos creadores tijuanaenses migraban a la ciudad de México por estudios, algunos se asentaron en la capital, otros regresaban de forma esporádica y otros regresaron de forma definitiva y se incorporaron a la comunidad creativa. Uno de ellos, Roberto Castillo, nos explica el panorama de esa década a su regreso de la ciudad de México en 1977, “Regreso a Baja California, específicamente a Tijuana, a finales de los años setenta y encuentro un lugar un tanto desolado de escritura literaria; sí había escritores, pocos, pero

---

<sup>31</sup> “La poesía joven de Tijuana” ponencia llevada a cabo en 2/15/07 en deCerteau Room del edificio de literatura de la UCSD.

básicamente era una literatura tradicional en cuanto a temas de lenguaje.” (Castillo 70).

Roberto Castillo regresó a Baja California después de haber cursado estudios en la Universidad Autónoma de México, en la licenciatura de Letras Inglesas en la Facultad de Filosofía y Letras. En entrevista personal<sup>32</sup> Castillo afirma que las cátedras se enfocaban en la literatura británica, mientras él leía a Harlod Nors<sup>33</sup> Philip Lamantia<sup>34</sup> y Charles Bukowski,<sup>35</sup> autores que a la postre entendería como generación Beat. Comentó, de igual forma, la capacidad que él, a diferencia de sus compañeros del centro de la república, tenía de adquirir producción cultural estadounidense: música y literatura específicamente, y que en muchos aspectos él funcionaba como vínculo entre esta producción y sus compañeros, lo que nos permite ver la desconexión imperante entre el centro de México y los productos culturales estadounidense y, sobre todo, la literatura. Castillo comenta la extrañeza que él causaba como bajacaliforniano y, en específico, su inglés para los académicos de letras inglesa, europeos algunos, que le explicaban a Castillo que su inglés era un derivado californiano del verdadero inglés y, por lo tanto, menos válido. Por otro lado, su español llegó a tener efectos similares, el profesor Agustín Cebado<sup>36</sup> al conocer su procedencia bajacaliforniana le halagó su buen

---

<sup>32</sup> Entrevista realizada en la Casa del escritor Roberto Castillo, Julio 2 2018.

<sup>33</sup> Norse, Harold (New York, 1916-San Francisco 2009) Poeta de la generación Beat hijo de inmigrante Judía Lituaniana.

<sup>34</sup> Lamantia, Philip. (San Francisco 1927-San Francisco 2005) Poeta Beat, hijo de migrantes sicilianos. Egresado de la Universidad de Berkeley. Ferlinghetti escribió sobre él: “era un visionario como Blake, y realmente vio el mundo entero dentro de un grano de arena.”

<sup>35</sup> Bukowski, Henry Charles (1920-1994) Germano-Americano, hijo de un militar Germano-Americano. Emigró a los Estados Unidos en 1923 y específicamente a California en 1930.

<sup>36</sup> Agustín Cebado, profesor del departamento de Letras Inglesas de 1969 a 1978. Egresado de la misma carrera de UNAM, posteriormente obtuvo un diplomado en la enseñanza del inglés por la Universidad de Londres (1972) y una maestría en Literatura inglesa por la Universidad de Leeds (1973)

[http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/3153/32\\_70\\_Anos\\_FFyL\\_1994\\_Cebado\\_Agustin\\_316.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/3153/32_70_Anos_FFyL_1994_Cebado_Agustin_316.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

español. Castillo afirma que en ese momento entendió la California como algo integral. Estos maestros, de la máxima casa de estudios, los cuales seguramente entendían la división de la California desde el aspecto político, no lo entendían desde el aspecto cultural.

A los pocos años del regreso de gente como Rosina Conde, Roberto Castillo y Víctor Soto Ferrel, por nombrar algunos, ya existía una revista local y otra que se podría considerar binacional. Ambos grupos compartían la preocupación por crear un vínculo con los creadores Mexicoamericanos y por promover las lecturas públicas en la ciudad. La capacidad de negociación de las fuerzas poéticas que colindaban en la frontera fue hasta cierto punto muy orgánica por parte de los creadores locales, aunque hubiera tendencias distintas, los creadores eran capaces de trabajar en colectividad, asistían a los encuentros y debatían sus posturas creativas, muchos de estos eventos posibilitados por Vizcaíno Valencia. Castillo menciona en entrevista publicada en el libro *Voces Reunidas*, “formamos, con apoyo del maestro Rubén Vizcaíno Valencia, unos talleres de creación literaria tanto de verso como de narrativa: Rosina Conde, Víctor Soto Ferrel, Edgardo Moctezuma y yo, básicamente, Fundamos dos revistas literarias *Hojas* en la Universidad Autónoma de Baja California y *El último vuelo* con San Diego State University, con apoyo del departamento de Español y Portugués, coordinado por Gustavo Segade.” (Castillo 70). En la página web<sup>37</sup> del curso electrónico de literatura de Baja California del Departamento de Español y Portugués de San Diego State University podemos leer una descripción de ambas revistas, “A fines de los años setenta comenzaron a circular, en el área de Tijuana-San Diego las primeras revistas donde la poesía predominaba: *Hojas* (con énfasis en lo formalista) y *El Último vuelo* (con especial acento en la expresión coloquial, dirigida por Gustavo Segade promotor de la literatura bajacaliforniana desde la Universidad

---

<sup>37</sup> <https://larc.sdsu.edu/baja/cronologia/ochenta.html>

Estatad de San Diego).” Ambas revistas en diferentes medidas promovieron la traducción, cada una dentro de su perspectiva poética y publicaron a autores de relevancia internacional así como locales, los participantes de estos proyectos culturales rápidamente encausaron sus proyectos creativos personales muy influenciados por el devenir de sus respectivas publicaciones. Publicaciones que crearon vínculos a lo largo y ancho de una región dividida por dos perspectivas culturales, pero cuya población funcionaba al margen de las mismas.

Este periodo de aproximadamente diez años, del setenta y ocho al ochenta y ocho se caracterizó por ser altamente rizomático para la poesía del área fronteriza Tijuana-San diego, estas dos publicaciones: El Último vuelo, con cuatro números, y Hojas, con doce y aunque apoyadas por las universidades de ambos lados de las fronteras, funcionaban de forma relativamente rizomática, creando conexiones en base a afinidades estéticas, sin obedecer un canon nacional. la primera revista no se ceñía al canon estadounidense porque el departamento de Español y Portugues de San Diego State no figuraba como un departamento de creación literaria ni tampoco como un departamento de Inglés estas dos figuras departamentales hubiesen sido más determinantes en la producción de un canon local sandieguino. La segunda revista, aunque fuera respaldada por Universidad Autónoma de Baja California, esta universidad, como nos dice Soto Ferrel, funda su Escuela de humanidades hasta 1986 lo cual le permitía funcionar desligada de un aparato estatal reproductor del canon, trabajaban pues sin la supervisión de alguna estructura que pudiera considerarse de autoridad en temáticas culturales.

En la creación de la escuela de humandiades de UABC podemos ver la interacción de intelectuales de ambos lados de frontera. Esta facultad contaba en un inicio con las carreras de Letras Hispánicas, Filosofía, Historia y Letras Inglesas, en la que impartieron cátedra: Joan

Lindgren, Robert L. Jones, Rubén Medina y Gustavo Segade, todos ellos maestros en SDSU y otras universidades de San Diego. Me enfocaré en Robert L Jones. Este escritor fue acreedor en 1984 del premio National Poetry Series y maestro adjunto tanto en UCSD como en SDSU. A este poeta estadounidense Roberto Castillo adjudica, si no el primer poema sobre el cruce fronterizo como un acto cotidiano, si uno de los primeros. Heriberto Yépez, en su libro, *Made in Tijuana* clasificó a Jones como “gringocano” y aseveró algo que pareció relevante sobre la condición fronteriza, “Aunque los neologismos suelen ser fastidiosos, en la frontera no queda otra sino estrenar algunos nombres para poder denominar los fenómenos peculiares que aquí suceden cotidianamente. Así, un gringocano es un norteamericano mexicanizado, un “gringo” enamorado de la cultura mexicana. Jones fue unos de estos.” (89). En Su poema “A border rose” podemos encontrar una imagen interesante del espacio del cruce fronterizo, un lugar claramente visto desde la perspectiva del individuo que puede cruzar la frontera de forma legal, pero que de forma muy sutil logra hacernos entender el microcosmos de este espacio, las relaciones cotidianas y las minucias de la sobreexplotación del imaginario nacional para el turismo: “Cuatro coches antes de la caseta, domingo/ al atardecer, y el radio y yo –brazo con brazo-/cantando a gritos “Guadalajara” cuando la voz de un tercero, sin estática y bien entonada se nos une: ¡es el hombre las rosas!/ ¡juntos formamos el mejor mariachi que se haya visto! Somos tan buenos que los otros radios nos sintonizan por sí solos, y los turistas –de pronto bilingües- nos siguen también...!” 129 (Jones L). Jones pareciera ser el único anglosajón que figura en la producción poética fronteriza de esta época, y por fronteriza me refiero a la poesía que repercute en ambos lados de la frontera.

Robert Jones y Roberto Castillo mantuvieron una fuerte amistad que se manifiesta materialmente en la traducción hacia ambas lenguas, tanto de su propia obra como la de otros

poetas. A principio de los años ochenta Castillo publica la primera traducción al español en todo Hispanoamérica de Charles Bukowski, *Soy la orilla de un vaso que corta, soy sangre*, UAEM, 1983, proyectando la poesía del poeta residente en Los Angeles hacia el sur de la frontera. La traducción fue un elemento determinante en la formación de muchos de los creadores que participaron en las dos revistas, les permitió entender tanto la producción extranjera y posiblemente, analizar, su peculiar situación geopolítica. Me interesa explorar los cuestionamientos identitarios de esta generación que entiendo como la primera que cuestiona su realidad geopolítica con herramientas binacionales, de forma rizomática aprovechándose de un bagaje de lecturas más internacional y sobre todo más binacional, sin tantas limitantes de proteccionismo lingüístico.

La poética personal de Castillo como ya nos lo ha dejado ver por sus lecturas durante sus estudios de Lenguas Inglesas, es una altamente influenciada por las poéticas contraculturales estadounidenses, las cuales ya para los años setenta habían favorecido a la costa oeste de los Estados Unidos como espacio de enunciación. Esta generación podría ser considerada la primera en llevar a cabo un proceso de desterritorialización de la costa este, específicamente Nueva York, ciudad que acogió a varios creadores europeos relevantes durante y después de las dos guerras mundiales, creadores que a su vez habían llevado a cabo procesos de desterritorialización y funcionaron como rizomas creativos en este espacio, por consecuencia, esta ciudad se percibía como la capital creativa de los Estados Unidos. Deleuze y Guattari en su introducción afirman:

“America is a special case. Of course it is not immune from domination by trees or the search for roots. This is evident even in the literature, in the quest for a national identity and even for a European ancestry or genealogy (Kerouac going off in search of his ancestors). Nevertheless, everything important that has happened or is happening takes the route of the American

rhizome: the beatniks, the underground, bands and gangs, successive lateral offshoots in immediate connection with an outside” (G. a. Deleuze 19)

Aunque, Deleuze y Guattari interpretan la búsqueda de Kerouac como una arbórea, la entienden también como una rizomática, un desplazamiento hacia el oeste que crea conexiones entre mesetas específicas como lo son todas las comunidades migrantes del estado californiano y por su constante deterritorialización los mismos pueblos originarios.

Como ejemplo de estos encuentro rizomático, que a su vez, conectan a los lectores chicanos, mexicanos y mexicoamericanos, como Roberto Castillo, con una obra esencial de la generación beat es la conexión entre el protagonista de *On the Road* con Bea Franco. En su artículo titulado *Bea Kozera dies at 92; 'On the Road' character was based on her*, la periodista Diana Marcum nos dice que “The Mexican Girl” extracto de la novela que relata el encuentro entre Kerouac y Franco, fue lo que la revista Paris Review aceptó publicar<sup>38</sup> después de 6 años de intentos de publicación. Esta publicación le dio la visibilidad suficiente para la publicación del libro entero. cita "It's the most heart-rending part of the book. For the first time there are consequences," said Gerald Nicosia, author of "Memory Babe, A Critical Biography of Jack Kerouac." "Until then, he's just been traveling around getting high. It's a lark. But she has family connections. Connection to the land. If she doesn't work in the cotton fields, her children starve. It's real." (Marcum). Beatrice Rentería quién eventualmente tomara el nombre de su primer esposo Franco y quien muriera en 2013 con el apellido de su segundo esposo Kozera, era hija de un trabajador agrícola migrante nativo del estado de Guanajuato. Ella a pesar de haber nacido en 1920 en Los Angeles, es denominada por Kerouac como la

---

<sup>38</sup> Bea Franco: <http://articles.latimes.com/2013/aug/24/local/la-me-beatrice-kozera-20130825>

mexicana. Ambos personajes confluyen en una California rizomática a la que él llega desplazado y en la que ella nace, a partir del desplazamiento de su padre. La narración de esta conexión rizomática generó el interés suficiente en los editores de Paris Review, y de igual forma, narrativas de desterritorialización como esta, creadas por la generación Beat sobre el espacio californiano, generaron una resonancia creativa, una producción literaria que, poco a poco hablaba de temas y espacios mucho más cercanos a los creadores fronterizos.

Algunos de estos creadores fronterizos, incluido Castillo, entendieron rápidamente la coyuntura, lo que el espacio de frontera les ofrecía, los procesos rizomáticos que se generaban en este espacio a nivel lingüístico y cultural, y esto, visto desde los dos polos arbóreos culturales, funcionaba en contra de los preceptos de proteccionismo lingüístico identitario nacional. Este fenómeno, para estos creadores, fue percibido como un nuevo lenguaje poético contracultural, una forma apropiada para la exploración de una subjetividad poética propia. La búsqueda de la identidad asociada al espacio geográfico se convirtió en un fuerte elemento en la producción de muchos de los poetas de esta generación. Roberto Castillo en 1985 publica su poema “La última función del mago de los espejos” del libro *Blues cola de lagarto*, publicado por el Gobierno de Baja California en 1985. En este poema el autor nos presenta un repertorio de personajes tijuanaenses a los cuales congrega para al final confrontarlos con ellos mismos, un juego de espejos que tiene la única función de auto reconocimiento, un auto reconocimiento problemático, dado que cada uno de los personajes interpelados son dibujados como ciudadanos problematizados.

El poema está escrito enfatizando su potencial performático, la voz poética toma la forma de un anunciante que vocifera a la multitud que transita por un espacio que podemos imaginar como una feria o una calle concurrida, como una avenida comercial. Este personaje

o voz poética interpela al público al inicio de la mayoría de las estrofas: “Si usted es”, o en su defecto “si eres un”, y nombra una serie de identidades: esposo, esposa, señorita, ejecutivo, secretaria, profesor, policía, cholo, albañil, prostituta, “venderamosderosas”, sureño, pepenador. A cada uno de estos personajes le sigue una serie de descripciones, en su gran mayoría irónicas, puntuales o críticas, y termina con un último verso igual para cada estrofa: “pásele, pásele.” Por ejemplo: “Si usted es un sureño en busca de trabajo,/ y camina cabizbajo por calles de anuncios y ofertas/ con un morral de colores chillantes y bolsillos rotos,/ perseguido por ser ilegal, encarcelado por ser ilegal, condenado por ser ilegal,/ Pásele, pásele”. Podemos imaginar al poeta gritando afuera de un lugar específico, con la intención de atraer a la ciudadanía a que se autocuestione la identidad. Por ejemplo, la estrofa número 13: “Si eres un policía nocturno/ resentido violador de cholitas,/ pásele, pásele.” En este poema todo individuo está invitado: criminales, ciudadanos binacionales que “hace[n] ejercicio diariamente con su traje azul de ieicipenis” (J.C. Penny), prostitutas, migrantes, estudiantes, etc., cada uno de estos personajes está invitado a entrar a lo que al final entendemos como un lugar de encuentro, de autoreconocimiento. Un espacio rizomático por excelencia, espejos que reproducen ad infinitum la imagen que se proyecta, todos estos ciudadanos invitados a reproducirse.

El poema concluye con la revelación del espectáculo que está a punto de dar inicio: “Si usted lee lo que está aquí escrito/ y se pregunta adónde voy/ qué trato de hacer o decir,/ pásele, pásele,/dentro de unos instantes comenzará/ la última función del mago de los espejos.” En este poema Roberto Castillo, impele al lector a reconocerse como cada uno de los ciudadanos que nos describe. El poeta intuye o sabe de antemano que la subjetividad fronteriza está en una especie de negación, o de negociación, que está en un espacio liminal, y

que requiere de un acto de desdoblamiento, de reproducción, para lograr confrontarla con ella misma. En “La última función del mago de los espejos” podemos ver a Castillo llamar a su público, invitándolo a reconocerse, pero este lugar de encuentro es un lugar de reproducción de imagen, podríamos decir, una vitrina, un lugar que te va a ofrecer lo mismo que pretendas proyectar, porque estos espejos solo reproducen lo que la identidad fronteriza está ya reproduciendo. Esta última función, esta última oportunidad para reconocerte como ciudadano fronterizo, nos llega a principios de la década de los ochenta, una década antes del tratado de libre comercio, el momento en que Castillo llama al reconocimiento va a ser rápidamente superado por otro periodo de incertidumbre.

Esta negociación identitaria es patente en mucha de la producción poética del periodo, Rosina Conde nos deja muy en claro el aislamiento cultural en el que se sentían los jóvenes de las década del sesenta y el setenta en Tijuana, al margen de acontecimientos determinantes, expectantes, dentro de la reestructuración del supuesto orden mundial. Conde nos dice en su poema “Mary Key” /Mary Key se volvió *hippie* en los sesenta./se fue a la India y no volví a saber nada de ella;/entonces yo era demasiado idiota como para volverme *hippie*,/ con trabajos me enteraba de Vietnam/ y de la Plaza de las Tres Culturas/(en Tijuana, difícilmente se oía hablar de los Black Panthers o del Movimiento Chicano)”. Este fragmento del poema nos deja ver el espacio marginal en el cual podían sentirse los jóvenes de esa generación, sin entender ni estar inmersos directamente en estos movimientos sociales, muy lejos de Tlatelolco y ajenos al racismo institucionalizado hacia la población de color de los Estados Unidos. Conde continua diciéndonos: “Gracias a Mary Key, escuché a Dylan y a los Rolling./ Yo, a cambio, le mostré Tijuana./ Entonces no entendí por qué lloró con Cartolandia,/ la de debajo del Puente/ con su lepra y disentería./ Fue cuando me dijo que se iría a la India./ Usaba pelo largo

y huaraches mexicanos./” El personaje narrador del poema, inmersa en una realidad específica no logra entender incluso las problemáticas a las cuales sí tiene acceso.

Esta imposibilidad es cuestionable, qué podría impedir el enojo por la situación de misera de Cartolandia [sobre este espacio en la ciudad hablaremos más a fondo en el capítulo siguiente], este asentamiento irregular sobre las faldas del río Tijuana se encontraba bajo el puente México, el cual funcionaba como enlace entre la ciudad y el cruce fronterizo. Este espacio fue desalojado en 1973 pero asentamientos como este, a lo largo del río Tijuana fueron eventualmente arrasado por las aguas de la presa Rodríguez después de una agresiva campaña de desalojo. El personaje local, a su corta edad, era inmune al sentimiento que pudiera generar ver a un sector de la población en una situación de vulnerabilidad, y específica: “entonces no entendí por qué lloró...” Esta incapacidad es interesante, puesto que propone un proceso de reconocimiento de la realidad local y personal por medio de los ojos de agentes externos, procesos rizomáticos de empatía, extranjeros que expanden su conocimiento hacia el espacio del otro y con sus propias herramientas permiten al otro entender peculiaridades específicas de su propia realidad. Esta incapacidad se expande, nos explica: “Ella sí vio I love you Alice B. Touklas/ y fue violada a los quince por su novio que partía para Vietnam/ Él murió allá./ Entonces yo no sabía del hambre ni del frío ni de la falta de un hogar,/ y oía de los biafranitos, como quien escucha sobre las Cataratas del Niágara: ¡asombrosos!/ No sé si mi amiga Mary Key sabría mucho de eso;/ pero se volvió vegetariana y se fue a la India./”. La capacidad de entendimiento tanto del personaje Mary Key como de Rosina Conde misma resulta del proceso de desterritorialización, dejar el espacio conocido, Mary Key a la India, Rosina Conde a la Ciudad de México, tratar de entender el espacio del que se proviene a través de los espacios ajenos.

El aislamiento percibido por el personaje poético nos permite especular sobre la subjetividad generada en este periodo, al margen de los grandes acontecimientos, necesitando apropiarse de estos mismos para entender el lugar específico en el que se está, expandirse para entender la realidad local y compararse culturalmente para reconocerse. Rosina Conde pareciera que entiende el personaje estadounidense de Mary Key como uno en cuya libertad podría encontrarse la clave del autoreconocimiento. La estadounidense hippie como antípoda de la joven escritora condicionada por el heteropatriarcado: “Mi padre se negó a que compitiera para Reina de la Primavera: sus hijas, aseguró,/ valían por ellas mismas sin tener que demostrar que eran las más bonitas./Hoy tengo un marido que piensa que voy a apoderarme de él y de su cartera./ Me reta con el abandono/ y competimos para ver cuál de los dos es capaz de despreciar más al otro/ Mi único error, dicen fue haber nacido mujer.” (Conde). Este reconocimiento entre la figura del “otro”, culturalmente hablando es importante de analizar. Los personajes poéticos de Castillo y Conde buscan el autoreconocimiento en un espacio geográfico, como hemos mencionado, desfasado y hasta cierto punto deterritorializado de la estructura arbórea del Estado nación, y aunque en el caso de Conde este reconocimiento llega a partir de entender al “otro” culturalmente hablando, estos personajes siguen funcionando dentro de la lógica estatal nacional, por más frágil que sea.

Estos creadores funcionan dentro de estructuras institucionales incipientes: escuelas, gobiernos, y aunque los ciudadanos tijuanenses puedan ser los mismos que requieren de la función del mago de los espejos para reconocerse en relación a la nación, estos no necesitan reconocerse externos a la nación. Esto es determinante para las dinámicas culturales binacionales, mientras un escritor estadounidense como Robert L Jones se pueda reconocer como un productor transcultural cuyo espejo del lado mexicano podría ser Roberto Castillo,

ambos creadores funcionan dentro de sus estructuras estatales por más frágiles que sean en la región fronteriza, en ningún momento su estatus de ciudadanía podría ser cuestionado. Esta tal vez sería la única limitante para la generación de una poética esencialmente rizomática, limitante que se diluye más no necesariamente desaparece en los creadores de ascendencia mexicana que producen su literatura en el lado estadounidense de la frontera.

Al otro lado de la frontera, el movimiento Chicano contaba con una voz de relevancia, una voz que, a consecuencia de estructuras arbóreas que encasillan las literaturas como producciones nacionales o extranjeras, se percibe como la de un poeta estadounidense: Alurista. claro está que él es esencialmente Chicano, es considerado por muchos como uno de los intelectuales más importantes del movimiento. Alurista ha sido mencionado con anterioridad en este capítulo por Soto Ferrel como uno de los poetas chicanos a los que la revista Amerindia y el taller del mismo nombre promueve en Tijuana. Acreditado como el ideólogo del concepto de Aztlán<sup>39</sup> y uno de los autores de “El Plan Espiritual de Aztlán”, Alurista, originario de la ciudad de México, radicado en diferentes periodos de su vida en Tijuana<sup>40</sup>, primero muy joven antes de emigrar a San Diego y eventualmente durante las décadas del ochenta y el noventa. Él afirma en entrevista realizada por Juan Bruce Novoa "I

---

<sup>39</sup> En un pie de página del ensayo La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos, Francisco A. Lomelí afirma que Alurista anunció primero el mito de Aztlán el 8 de noviembre de 1968 en una clase de Español para hispanohablantes del profesor Gustavo Segade en San Diego State University, meses antes de la conferencia First National Chicano Liberation Youth, en marzo de 1969. La convención se llevó a cabo en Denver, Colorado, organizada por Rodolfo Gonzales.

<sup>40</sup> Encyclopedia.com afirma que Alurista vivió en Tijuana hasta su adolescencia para luego emigrar a Estados Unidos. En entrevista con Manuel “Zopilote” Mancillas, este mencionó los distintos periodos de residencia de Alurista en Tijuana y afirmó que mucha de su familia aun vive en la ciudad. <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/alurista-1947>

was the first modern Chicano writer who dared send bilingual work to an editor. . . All that was needed was for someone to get the nerve . . . and say this is the way I think, the way I write, this is the way the people write and think, this is how they speak." (Alurista). Alurista claramente rompe con los esquemas arbóreos lingüísticos perpetuados por los poderes coloniales y neocoloniales, utiliza el lenguaje a un nivel rizomático, interconectando distintos idiomas y variantes lingüísticas como resultado de su proceso de deterritorialización.

Cordelia Calderon, afirma que Alurista utiliza el: "multilingualism, its polyphonic codes of sound and sense, its complex use of at least six different language systems: 1. Standard edited American English. 2. English slang... 3. Standard Spanish. 4. Dialectal Spanish (regional vernaculars including caló). 5. English/Spanish or Spanish/English bilingualism. 6. An amalgam of pre-American indigenous languages, mostly noun forms in nahua[tl] and Mayan..." (Candelaria) esta cualidad rizomática claramente entraba en conflicto con la ideología de proteccionismo lingüístico practicada por Vizcaino Valencia a su vez admirador de Octavio Paz. Paz, como claro ejemplo, llegó a afirmar que: "yo me siento ciudadano de la lengua española y no ciudadano mexicano; por eso me molesta mucho que se hable de lengua castellana, porque el castellano es de los castellanos y yo no lo soy; yo soy mexicano y, como mexicano, hablo español y no castellano"<sup>41</sup> Esta cita, nos deja ver la profunda relación que para Octavio Paz tiene la lengua y la ciudadanía, el Estado nación y el idioma a un nivel casi uniforme, el ser mexicano es hablar español y la lengua a su vez es una especie de ciudadanía. En el discurso de Paz para el Primer Congreso de la Lengua española en Zacatecas del año 1997 este nos explica la naturaleza arbórea del español:

---

<sup>41</sup> declaración de Octavio Paz publicado en la revista El Viejo topo en 1980.

El castellano fue trasplantado a tierras americanas hace ya cinco siglos, y se ha convertido en la lengua de millones de personas. Ha experimentado cambios inmensos y, sin embargo, sustancialmente sigue siendo el mismo. El español del siglo XX, el que se habla y se escribe en Hispanoamérica y en España es muchos españoles, cada uno distinto y único, con su genio propio; no obstante, es el mismo en Sevilla, Santiago, La Habana. No es muchos árboles, es un solo árbol pero inmenso, con un follaje rico y variado, bajo el que verdean y florecen muchas ramas y ramajes. Cada uno de nosotros, los que hablamos español, es una hoja de ese árbol.”<sup>42</sup>

Como podemos apreciar para Octavio Paz el español siempre funciona hacia un centro, hacia una estructura molar que crece sin someterse a una experiencia de desterritorialización.

Me gustaría entender la poesía de Alurista como una claramente rizomática, conectando diferentes lenguas y expresiones lingüísticas en un mismo plano horizontal del poema. Alurista mismo parece consciente de la fricción que esta práctica poética puede causar en intelectuales arbóreos y en específico en Paz. Alfred Arteaga hace un análisis del poema “Pachuco paz” de Alurista, el cual cuestiona el ensayo de Octavio Paz que da inicio al libro El Laberinto de la Soledad. El ensayo argumenta que: “Todos pueden llegar a sentirse mexicanos. Basta, por ejemplo, con que cualquiera cruce la frontera...” (O. Paz 11) Alurista cuestiona esta idea de autoreconocimiento, Arteaga nos dice sobre esta posible identificación lo siguiente: “Alurista, the Chicano poet from Tijuana and San Diego, responds to this in the poem ‘pachuco paz’: we can all reach the point/ of knowing ourselves/ to be Mexicans in the north/ Mexican air with placas on the walls/ names to be found/ or carvings be read/ leaving no tracks/ or marcas in the wind/ music is born/ and la fiesta del silencio/ permeates our hearts/ and our blood pounds a beat/ to reach the point/ where and when, rhythmically/ we know ourselves/ to be/ chicanos de colorada piel/ de espíritu guerrero/ hunting in our own

---

<sup>42</sup> Discurso encontrado en la página en línea del Instituto Cervantes en la siguiente dirección: <http://congresosdelalengua.es/zacatecas/inauguracion/paz.htm>

land/ nuestra tierra.” (A. Arteaga 284). Alurista a diferencia de Paz entiende que el autoreconocimiento que se produce al cruzar la frontera, no necesariamente es el de una mexicanidad arbórea, más bien una subjetividad rizomática que Arteaga interpreta como “poetics of hybridisation”, yo me atrevo a argumentar que la hibridación es en sí un proceso molar que contempla la mezcla de dos estructuras arbóreas en una nueva estructura y no en sí un proceso rizomático.

Arteaga nos dice: Alurista’s poetry puts into play the poetics of hybridisation. ‘Pachuco Paz’ juggles national languages and discourses in order to juggle Chicano space in the borderlandas... The tendency of verse towards monologism, towards the codification and finalisation of national identity, this ‘epic’ tendency, is confronted by the borderland propensity for dialogism. In the Chicano context, for some reason, a dialogic poetry prevails, and it is the narrative of nation that is perceived to be monologic.” (A. Arteaga 286) Arteaga apunta correctamente a la negación del monologismo de la poética de Alurista pero lo limita a un dialogismo cuando me gustaría entender esta poética como simplemente rizomática, abierta a infinidad de interacciones e interconexiones, un mecanismo de auto cuestionamiento que, a partir de un ritmo determinado, un “beat”, genera el autoentendimiento, un ritmo que utiliza a los idiomas no como estructura arbórea, como calco, una herramienta de consolidación del estado nación, sino, más bien, como estructura rizomática, un mapa de sonidos que crea nuevas formas de subjetividad.

Si tratamos de entender el espacio fronterizo como uno de conexiones rizomáticas de elementos desterritorializado por naturaleza, como lo serían las culturas precortesianas, y las desterritorializadas de una figura arbórea colonial, como lo son los dos Estados nación que se dividen la región, podríamos analizar de forma más profunda las Poéticas de Emergencia

producidas en la región. Para esto tenemos que visualizar los idiomas menos como estructuras subordinadas y más como conectores multidireccionales que abren espacios de entrada y salida al conocimiento compartible. Tenemos que entender esta poética como una descentralizada que no se puede medir bajo las estructuras de un canon específico de función identitaria nacional. No podemos visualizarlas como poesía mexicana o estadounidense, tampoco como espacios híbridos, sino como una poética rizomática que cuestiona la propia subjetividad del creador y que analiza el espacio al cual se ha extendido en busca de sustento y la supervivencia.

### Capítulo 3

#### Arte Fronte-rizomático.

California, como un estado de producción cultural, se incorpora relativamente tarde a los escenarios internacionales por varias razones, dos de éstas son la ausencia de grandes centros estatales de cultura durante el siglo XIX y la baja densidad poblacional hasta principios del siglo XX, ambas razones contempladas en el capítulo anterior. Sin embargo, en un corto periodo histórico, esta región logró insertarse en el imaginario creativo mundial con las ciudades de San Francisco, Los Ángeles y, guardadas sus proporciones, Tijuana, como sus grandes ejes. En este capítulo pretendo trazar un corredor sociocultural que baja desde el norte de California, específicamente el área de la bahía, hasta Tijuana, y que influye en la subjetividad de los creadores del área fronteriza. Este corredor ha sido superficialmente analizado desde la perspectiva de la literatura en el capítulo anterior, el cual busca trazar, una línea directa entre la generación Beat de San Francisco, Charles Bukowski y Roberto Castillo, así como la obvia interrelación de la obra poética chicana desde el norte de California con José Montoya hasta el ya referenciado poeta fronterizo Alurista. El enfoque de este tercer capítulo se centrará en las artes visuales, tomando en cuenta la capacidad de las mismas para trascender fronteras lingüísticas, característica que desde la literatura complejiza la creación de un corpus poético transfronterizo, corpus que, desde las artes visuales, denomino en este capítulo como Arte Fronte-Rizomático.

Este capítulo toma como eje la carretera interestatal 5, una especie de símbolo de modernidad y conectividad que problematiza la California imaginada y el flujo de cuerpos migrantes que la transitan. San Francisco, Los Ángeles, San Diego y Tijuana comparten este

estado dividido en dos países, son ciudades que han logrado insertarse en el imaginario mundial a partir de mecanismos creativos como la música, la poesía, el cine y las artes plásticas. En el capítulo anterior se analizó el recorrido poético californiano, característicamente rizomático, desde San Francisco hasta Tijuana. Ese tercer capítulo pretende ser un espejo del segundo y aunque se proyecta hasta el área de la bahía, el grueso del análisis trazará, en más detalle, el recorrido entre las ciudades de Los Ángeles, San Diego y Tijuana, por su cercanía e interconectividad. Dentro del esquema que pretendo realizar, San Francisco, dada la considerable distancia respecto a las otras dos ciudades, funcionará más como punto de conexión rizomática, hacia o desde, los tres lugares anteriores. Como origen o destino de artistas que en su momento forman parte de esta comunidad creativa fronteriza o como espacio que repite mecanismos fronterizos. No pretendo entrar en un análisis detallado de la producción cultural de San Francisco, ni de las instituciones que la sostienen, pero entiendo la necesidad de trazar esta línea de fuga rizomática por su importancia. A cambio, este capítulo, tratará de comprender las estrechas relaciones de los creadores del sur de California, específicamente del área fronteriza, como lo he mencionado antes, a lo largo de la carretera interestatal 5, y cómo el corpus creativo de esta zona comparte características determinantes que devienen un arte fronterizo específico que llamaré en este capítulo: Arte Fronte-rizomático.

Desde las artes visuales, esta región del sur de californiana ha sido históricamente opacada por los grandes polos culturales de ambas naciones. La ciudad de Los Ángeles, como la más grande y productiva en cuanto a las artes visuales de la región, ha sido opacada por Nueva York, ciudad que ya en 1913 con el *Armory Show*, pudo familiarizar a sus habitantes con las vanguardias europeas y recibir durante la primera guerra mundial, y posterior a esta, a

varios artistas determinantes para el arte Moderno. La costa Este, hasta bien entrado el ecuador del siglo XX, monopolizó lo que podríamos llamar la “alta” cultura. Podemos entender San Francisco y Los Angeles como puntos de fuga de la costa este, de la misma manera que cualquier ciudad fronteriza mexicana podría serlo de la capital de México. Tanto Los Ángeles como Tijuana, en su debida proporción, llegaron a un momento culminante de reconocimiento a inicios del siglo XXI. Los Ángeles, con la exhibición del museo Centre Georges Pompidou: *Los Angeles 1955–1985: Birth of an Art Capital* del año 2006 logró una visibilidad internacional nunca antes adquirida; a su vez, Tijuana fue nombrada en el año 2002, por la revista Newsweek, como una de las nuevas mecas culturales<sup>43</sup> y, a pesar de su corta historia de producción artística, varios de sus artistas lograron insertarse en los máximos circuitos, desde muestras colectivas en museos relevantes, hasta bienales internacionales. Me interesa enfocarme en estas dos ciudades, utilizando San Diego como una ciudad que percibo como zona relevante por sus conexiones rizomáticas que, como veremos a continuación, generarán una serie de subjetividades transcalifornianas que han definido tanto el arte Chicano como el arte mexicano Fronterizo, dando forma a lo que denomino Arte Fronterizomático.

En este capítulo me enfocaré en la producción de artes visuales a partir de la década del sesenta, sin embargo, haré mención de las dos décadas anteriores en un afán de sentar las bases sobre las cuales estas ciudades producen su obra. Me interesa dejar en claro las condiciones sociopolíticas y las políticas institucionales que determinan la colaboración o la falta de colaboración en este corredor sociocultural que une estas comunidades creativas. Dividiré el ensayo en tres secciones. La primera sección, “Hollywood pintado en Black

---

<sup>43</sup> <http://www.newsweek.com/worlds-new-culture-meccas-144621>

velvet”, sentará las bases para entender la producción creativa de ambos lados de la frontera desde las décadas anteriores a los sesenta, hasta los primeros años de la década de los ochenta. Esta sección se enfoca en los intentos de los creadores de la región binacional de posicionarse dentro de los respectivos discursos artísticos dominantes (estructuras arbóreas a nivel nacional, lo que podríamos llamar el arte moderno americano o el arte moderno mexicano) y a su vez, afianzarse como artistas de referencia internacional. La segunda sección, “Corredor sociocultural interestatal 5”, hará hincapié en los vínculos creativos, en las dinámicas entre los agentes transfronterizos productores de capital artístico y las instituciones arbóreas/nacionales responsables de su difusión, en las condiciones sociopolíticas y en las políticas culturales y urbanísticas que los influenciaron. Por último, en la sección “Arte *Fronte-rizomático*”, analizaré artistas específicos que funcionan dentro de una lógica fronteriza que logra incorporar realidades de ambos lados de la frontera. Un tipo de arte rizomático que se desprende de las estructuras arbóreas del arte nacional, tanto estadounidense como mexicano, utilizando, claro está, códigos de ambas estructuras, así como del ya por naturaleza rizomático arte chicano.

La intención es analizar la interconectividad cultural entre los creadores de esta California imaginada, de estas ciudades que comparten una región dividida en dos realidades sociopolíticas. Tratar de comprender que dentro del arte fronterizo, entendido como arte producido en la frontera, existe uno rizomático y otro que funciona para la apreciación de las instituciones de sus respectivos países, ya sea con intenciones de denuncia o incluso con intención de reconocimiento; arte que, desde la frontera, habla hacia sus respectivos centros de poder. Entiendo el Arte *Fronte-rizomático*, como uno que pretende el reconocimiento del

espacio fronterizo mismo, que articula discursos de visibilidad e interconectividad que han forjado una subjetividad creativa específica en la región. Pretendo, con este capítulo, analizar cómo la comunidad cultural fronteriza ha respondido a las políticas culturales y urbanísticas; y examinar los desfases, los encuentros y desencuentros entre esta comunidad binacional que ha creado enclaves culturales importantes en sus respectivos países, a pesar de las estructuras nacionalistas que han pretendido solidificar su Estado nación en este espacio fronterizo y con ello fomentar la separación de la California imaginada.

### **Hollywood pintado en Black velvet.**

Tanto San Francisco, durante la fiebre del oro y Los Ángeles de postguerra, como Tijuana durante la Ley Volstead, han sido históricamente vistas por los ciudadanos de sus respectivos países como ciudades de oportunidad. Estas ciudades comparten una demografía en constante flujo en busca de una mejor vida. Las múltiples culturas se embonan o entran en colisión al intentar ocupar los espacios en constante disputa, y los espacios discursivos del arte no son la excepción. Así como las distintas culturas de una ciudad luchan por los espacios de expresión, las ciudades mismas compiten a nivel nacional e internacional. Las instituciones artísticas llenan sus paredes con expresiones locales o extranjeras formando en conjunto un intrincado sistema de validación artística que de forma muy genérica llamamos el mundo del arte. La inserción de la obra de un artista, o la de una ciudad entera, en esta institución global depende, en gran medida, de la capacidad de la obra de trascender las expresiones anteriores y las de sus contemporáneos. Para llegar a este punto, es necesaria una serie de procesos de experimentación. Catherine Grenier en su ensayo “Experimental City”, incluido en el catálogo de la exhibición organizada por el Centre Georges Pompidou en 2006: *Los Angeles*

*1955–1985: Birth of an Art Capital*, nos dice que la ciudad de Los Ángeles a mitad de la década de los cincuenta, seguía siendo un “Provincial Outpost”: un puesto provincial, con algunos artistas originales que en su mayoría prestaba atención a la producción artística de la costa Este de los Estados Unidos, en específico al expresionismo abstracto. No es hasta las décadas del sesenta y setenta que Grenier admite que existe una producción artística más sólida. Esto lo acredita a un desplazamiento de la escena experimental de San Francisco a la ciudad de Los Ángeles, de sello característico anti-institucional, contracultural y de “parallel multicultural networks” (17). Para poder entender la importancia de esta muestra a nivel internacional, es importante resaltar que el museo Centre Georges Pompidou, cuenta con la colección más grande de arte moderno en Europa y, hasta el año 2006, sólo había producido tres exposiciones para ciudades específicas, Nueva York, París y Moscú. En relación a estas tres ciudades, Los Ángeles resalta por su relativamente joven producción artística o, dicho de otra forma, su reciente adquisición de identidad artística. La producción de estas dos décadas resulta ser esencial para lograr establecer la ciudad de Los Ángeles como una capital artística mundial.

Una de las características determinantes para la proliferación artística mencionada por Grenier es el multiculturalismo de Los Ángeles de postguerra, sin embargo, no en todos los casos estas redes multiculturales lograron establecerse de forma paralela. En específico, el arte chicano funciona, en muchos de sus mejores ejemplos, a partir de la constante fricción cultural, y es a partir de esta fricción cultural que necesitamos entender la escena artística californiana (por californiana me refiero a la California imaginada en su totalidad) como una dividida en múltiples escenas. En Los Ángeles, con sus excepciones, y de forma muy general, existía el arte establecido dominado por los artistas anglosajones y, luchando por los espacios

de exhibición, todas las otras expresiones artísticas producidas por grupos desplazados con base en nociones de raza, clase, cultura, preferencia sexual y género. De estos grupos, el movimiento de arte chicano era la cara al otro lado del espejo fronterizo para los creadores tijuanenses, y es tal vez la aceptación de este reflejo uno de los dilemas más interesantes en el intercambio o ausencia de intercambio artístico entre estas dos ciudades. En el caso de la ciudad de Tijuana podemos encontrar un desfase de una década entera. Roberto Rosique nos dice que “ya en los sesenta encontramos referentes de las primeras propuestas abstractas abordadas de manera esporádica por los pintores...” (64), y no es hasta los ochenta que podemos hablar de una obra sólida y representativa de la ciudad, cuyo referente de arte establecido puede ser entendido como el producido por los creadores que, provenientes del centro de la república, tomaban la ciudad fronteriza como su lugar de enunciación en un discurso dirigido hacia el mismo centro de la república, mas no necesariamente como el espacio que determinaba su obra.

Cuando se habla de una comunidad creativa, usualmente nos referimos a las personas que trabajan en la producción cultural de una ciudad. Es factible preguntarnos si existe una comunidad creativa de la región fronteriza, si hay, por decirlo de alguna manera, un corpus de obra produciéndose, tanto en la Ciudad de Los Ángeles como en San Diego y Tijuana, que funcione con los mismos códigos; si hay o no, una estética fronteriza, y si es o no, esta estética fronteriza, una reconocida desde los otros polos de cada país, digamos desde Nueva York y desde la ciudad de México; si hay o no artistas que aún siendo mexicanos o estadounidenses son primordialmente fronterizos y si los hay, ¿son estos artistas en conjunto una comunidad binacional creativa? Y, ¿está, esta comunidad binacional creativa, gestando una subjetividad fronteriza? Me atrevo a decir que sí y que esta comunidad empieza a

conformarse en la década del noventa, a partir de un proceso de reconocimiento mutuo transnacional de varios puntos de fuga rizomáticos, que se forja en la década anterior. Un reconocimiento mutuo con sus problemáticas específicas, fomentadas, en gran parte, por procesos nacionalistas arbóreos de ambos lados de la frontera.

Antes de analizar ejemplos de lo que denomino Arte Fronte-Rizomático., tenemos que entender las problemáticas que los creadores fronterizos tuvieron que enfrentar para lograr un parcial auto reconocimiento. La incapacidad de los artistas mexicanos y estadounidenses, digamos no racializados, de reconocerse como una comunidad transfronteriza, no es de extrañarse, pero la incapacidad de reconocerse entre el artista chicano y el mexicano fronterizo es otra historia, arraigada en clase y muchas veces en raza, validada constantemente por proteccionismos lingüísticos y culturales fomentadas en su mayoría por instituciones arbóreas, raíces del árbol que funcionan para el tronco nacional: museos, centros culturales, instituciones universitarias; que, como veremos eventualmente, al contar con cuerpos trabajadores a su vez rizomáticos, generan dinámicas interesantes de auto reconocimiento. Un ejemplo interesante de daltonismo cultural dentro de los mismos límites nacionales de E.U. es la incapacidad de muchos de asumirse chicanos, siendo de ascendencia mexicana. Alicia Gaspar de Alba, en el prefacio a su libro *Chicano Art Inside/Outside the Master's House: Cultural Politics and the CARA Exhibition* nos confiesa haber crecido en una familia de inmigrantes mexicanos que pensaba que: “Mexican-Americans, or Pochos, as my family preferred to call them, were stupid. Not only could they not even speak their own language correctly (meaning Spanish), but their dark coloring denounced them as ignorant.” (xiii). Nos dice también que fue por medio del arte, específicamente la exhibición CARA, que se aproximó a su despertar, por así decirlo, como chicana. Gaspar de Alba llegó a la

hipótesis de que la cultura chicana es una cultura Alter-Nativa dentro de los Estados Unidos, a la vez nativa y extranjera en el oeste del país, una geografía que se comparte con el norte de México, un país en sí mismo pluricultural, con una identidad fronteriza cambiante como las condiciones mismas de la frontera. Lo que Gaspar de Alba denomina cultura Alter-Nativa yo prefiero pensarla como rizomática, y me gustaría entender la incapacidad de la familia de Alicia Gaspar de Alba de reconocerse como chicanos, o por lo menos de entender y simpatizar con su lucha, como un residuo de pensamiento arbóreo ya discutido en el capítulo anterior, que entiende la lengua y la raza con la lógica colonial que se perpetúa con la lógica de solidificación del Estado nación mexicano y el Estado nación norteamericano: lógicas de aculturación.

Esta incapacidad de asimilación o, por lo menos, de empatía del y hacia el arte chicano como una producción cultural válida no fue exclusiva de las instituciones mayoritariamente gestionadas por agentes culturales anglosajones en la California estadounidense, lo fue también del lado mexicano de la frontera. Por muchos años éste arte fue invalidado por las instituciones mexicanas, incluso por los creadores no institucionalizados; el caso específico del maestro Vizcaíno Valencia, discutido en el capítulo anterior, se replicó constantemente en las artes plásticas tijuanaenses. Las décadas del sesenta y setenta, tan productivas para el arte angelino y en especial para el arte chicano, no fueron así para el arte tijuanaense, éste parecía luchar por insertarse dentro de su propio circuito nacional. En las décadas en que la producción de arte chicano lograba posicionarse en galerías y museos, Tijuana se empeñaba en demostrar una modernidad inexistente. Roberto Rosique nos dice en su libro *Tres décadas de arte en Baja California*, “Para la modernidad, el arte abstracto era el prototipo del arte universal porque no hablaba de fronteras y le permitía integrar la mayor cantidad de estilos,

trascendiendo lo racial y lo popular” (67). Tomando en cuenta que las condiciones socioculturales de la ciudad de Tijuana no diferían en gran medida de esas vividas por la demografía chicana en Los Ángeles o San Diego, creo que es necesario analizar la desconexión entre estas dos comunidades artísticas, divididas por una frontera, y cabe preguntarnos por qué el arte chicano de tintes más políticos no prolifera en Tijuana durante estas primeras décadas.

Aun pudiendo rastrear los conflictos interculturales de la región fronteriza hasta el Tratado de Guadalupe y antes, es en los años cuarenta que se genera uno de los conflictos más revisitados desde el arte chicano: los Zoot Suit Riots. Este conflicto es específicamente bien estudiado por el historiador Luis Alvarez en su libro *The power of the zoot; youth culutre and resistance during world war II*. En este libro entendemos como un gesto de expresión como la vestimenta, y la modificación creativa de la misma puede tener consecuencias sociales de gran magnitud. Alvarez nos dice que:

Throughout the early years of World War II, fear spread among whites that African Americans and Mexican Americans were invading the city, siphoning wartime opportunities from White citizens, and eroding the city’s wartime stability. More tan a Chronicle of injustice and inequality, race discrimination in war industry employment, segregation and settlement patterns, and police violence constituted a dehumanizing assault on the dignity of the area’s African American and Mexican American population. (29)

Este miedo racializado detonó uno de los disturbios sociales más importantes en la historia de California. Los marinos salieron a las calles y, con impunidad, atacaron a todos aquellos jóvenes que portaran el característico traje Zoot Suit, los golpeaban y despojaban de sus atuendos, estos disturbios se prolongaron por varios días hasta que las fuerzas armadas dieron la orden a sus marinos de permanecer fuera del área central de la ciudad de Los Angeles.

Me parece relevante entender como un proceso creativo como la moda puede al mismo tiempo empoderar y diferenciar a la población que la produce. Este proceso de diferenciación que resultó en disturbios fue eventualmente apropiado con orgullo por los creadores Chicanos. Gaspar de Alba nos dice “Through el Movimiento and the Chicano Art Movement, specifically with the work of José Mnontoya and César Martínez, the figure of the Pachuco has stepped out of the Dirty-Mexican Hall of Fame and into the gallery of Chicano heroes a primary icon of resistance and affirmation in the CARA exhibit, at least fifteen major pieces depict either the Pachuco in his zoot suit or some derivation of Pachuco culture.” (68) Llama la atención cómo, en específico, este periodo histórico y su representación icónica zoot suit, anterior a la lucha por los derechos civiles, ha logrado incorporarse a los circuitos de arte más establecidos, no sólo entrando al salón de la fama de los héroes chicanos, sino insertándose en el imaginario colectivo de consumo cultural no solamente estadounidense. Por ejemplo, José Revuelta, en su novela Los motivos de Cain, aborda este periodo del conflicto Zoot Suit como detonante para que su personaje principal deserte de la guerra de Vietnam y termine en una Tijuana retratada de forma casi infernal, llevando esta temática a los lectores del centro de la república mexicana y por ende a Latinoamérica. O Por ejemplo, ya dentro de los límites estadounidenses, la popularidad de la obra *Zoot Suit* de Luis Valdez, actor y dramaturgo, que se estrenó en 1978 como la primera obra chicana en Broadway. O la reciente adquisición de un traje original Zoot Suit por Los Ángeles County Museum of Art en 78,000 mil dólares, según el periódico Los Angeles Times<sup>44</sup>, convirtiendo el traje en la pieza de moda masculina del siglo XX con el mayor precio de subasta de la historia. Cabe resaltar

---

<sup>44</sup> <http://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-et-cam-lacma-now-has-a-zoot-suit-20160202-column.html>

estos momentos de conflicto intercultural, como lo fueron los Zoot Suit riots, como detonantes de uno de los movimientos artísticos más importantes de los Estados Unidos: el arte chicano. Por ende, podemos entender la clara división entre el arte institucionalizado, avalado por los museos y el mercado del arte, dominado por agentes anglosajones; y el arte chicano, producto de una reacción creativa a un conflicto cultural; un ejemplo de lo que denomino, Poéticas de Emergencia: arte que reacciona en un espacio y tiempo de conflicto con premura y experimentalidad. De forma paralela podemos ver en la década del setenta, del lado mexicano de la frontera, una necesidad de establecer una producción artística distanciada de las problemáticas imperantes de la región. Aun existiendo conflictos culturales a los cuales reaccionar, encontramos una ausencia de obra relevante ligada al arte activismo o, por lo menos, en conversación con su contraparte chicana.

Esta fricción entre el arte apolítico, universal y, a final de cuentas, institucionalizado y el arte chicano, es relativamente fácil de percibir en la exhibición del museo Centre Georges Pompidou: *Los Angeles 1955–1985: Birth of an Art Capital* del año 2006 que catapultó la ciudad de Los Ángeles al nivel de capital creativa. Contando con más de ochenta artistas participantes, solo se incorporó el colectivo ASCO con sus cuatro integrantes como los únicos artistas chicanos, Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie Herrón y Patssi Valdez. En la guía para estudiantes de la muestra<sup>45</sup>, en la cual se hace una pequeña explicación del arte chicano, se menciona "El Plan Espiritual de Aztlán"<sup>46</sup>, entre cuyos ideólogos se encuentra el poeta Alurista, y en la cual se enfatiza el rol social del artista-activista chicano, "We must insure

---

<sup>45</sup> <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-LosAngeles-EN/ENS-LosAngeles-EN.pdf>

<sup>46</sup> el plan espiritual de Aztlán fue elaborado por el poeta y activista Alurista, quién también fue determinante en la propagación y articulación del concepto de Aztlán como espacio originario y de arraigo para el movimiento Chicano.

that our writers, poets, musicians, and artists produce literature and art that is appealing to our people and relates to our revolutionary culture."<sup>3</sup> Menciona también la influencia de los muralistas mexicanos Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, quienes trabajaron en California en los años treinta; Siqueiros específicamente en Los Ángeles, en su mural de *América Tropical* de la calle Olvera, recientemente restaurado por el museo Getty con la aportación económica de la ciudad de Los Ángeles, con un costo aproximado de casi diez millones de dólares<sup>47</sup>. Resulta pertinente mencionar la polémica que en su momento causó el mural y que resultó en la deportación de Siqueiros. Esta cultura revolucionaria a la que se refiere "El plan espiritual de Aztlán", pareciera representarse en el arte mural específicamente, como arma creativa de concientización social. La guía menciona la influencia del muralismo en el proyecto de Judith Baca *Great Wall of Los Angeles*, pieza no incorporada a la muestra. Consta de un mural de más de ochocientos metros creado de forma colectiva con la función de representar la historia de California vista desde la perspectiva de las minorías. La guía hace una explicación de la producción de este tipo de arte-activismo chicano para sentar las bases sobre las cuales surgiría el colectivo que sí fue seleccionado para la muestra: ASCO. Y nos dice:

On the contrary, Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie Herrón, and Patssi Valdez wanted to break away from the traditional Chicano art forms, media (painting, sculpture, silkscreen, murals) and nationalist symbolism used by other artists. To signify this, without ever rejecting their Chicano original culture, the group chose to be called "asco," a Spanish word meaning "nausea". The group ASCO didn't produce art objects per se, preferring performances, full of black humor, often carried out in the streets in the Los Angeles barrios. For instance, with the performance entitled Instant Mural, the four artists poked fun at a classic mural by taping themselves to a wall in an imitation of a live wall painting. Or, with Spray Paint LACMA they emulated long-established gang-

---

<sup>47</sup> <http://www.nbclosangeles.com/news/local/Restored-America-Tropical-Mural-Restoration-Unveiled-on-Olvera-Street-Siqueiros-LA-Downtown-Getty-173344391.html>

like graffiti, "signing" their names on the LACMA walls in order to point their fingers to the absence of Chicano artists in art institutions – and thus becoming the first ones to exhibit their "work" in the museum”

Me parece relevante la aportación de ASCO en el discurso artístico de la ciudad de Los Ángeles porque reacciona en contra del arte establecido que no le permitía al arte chicano tener presencia en las instituciones artísticas, y toma las paredes externas del museo LACMA para, por medio del graffiti, insertarse en el mundo institucional del arte, al grado de ser, eventualmente, los únicos artistas chicanos seleccionados para esta muestra internacional. Por otro lado, reacciona también ante los medios tradicionales y la iconografía del arte chicano de tintes más activistas. Si en realidad el colectivo se mofa del muralismo, al pegarse a un muro con cinta adhesiva, entonces ASCO estaría ligado, de forma extraña a la generación mexicana de la Ruptura que nace en los cincuenta y que entendía que el muralismo mexicano, o la Escuela Mexicana de Pintura se había dogmatizado y empezaba a significar un nacionalismo ya muy asociado a una política de supuesta izquierda mexicana. Este movimiento ya con el “milagro mexicano” pretendía una creación pictórica más cosmopolita y conectada a las vanguardias imperantes, digamos insertarse en las estructuras institucionales de un arte global. Si, por otro lado, la intención de ASCO no fue mofarse del muralismo, sino más bien de la gastada idea de representación y asociación del arte chicano con la auto representación, una forma de decirle a las instituciones anglosajonas, ustedes solo ven esto en nuestro arte, mofándose más bien de la ceguera o daltonismo de las instituciones locales, entonces nos encontramos en un espacio discursivo interesante. ¿Es ASCO incorporado a la muestra del Centre Pompidou por ser el de menor función social dentro de las expresiones de arte chicano o porque es el más vanguardista? Este doble filo es el espacio donde el arte chicano y el arte producido en Tijuana de las dos décadas siguientes tienen una coyuntura interesante. La

ruptura de ASCO con la iconografía tradicional revolucionaria es algo que también podemos encontrar al sur de la frontera. La relación entre el muralismo, los héroes revolucionarios y el Partido Revolucionario Institucional (PRI), en poder desde la misma revolución, era consabida. El hartazgo nacional hacia el partido se reflejaba con el rechazo de la iconografía revolucionaria. Del lado norte de la frontera esta misma iconografía servía tradicionalmente para crear un imaginario cultural revolucionario que cohesionara identitariamente una población migrante pluricultural que en muchas ocasiones solo compartía la experiencia del proceso migratorio. Una iconografía que ayudara a ilustrar la propia lucha ante la segregación estadounidense.

El desfase inicial entre la producción cultural en ambos lados de la frontera californiana es fácil de entender tomando en cuenta la disparidad económica entre ambas; la solidez de las instituciones culturales de California y la inexistencia de las mismas en Baja California. En Tijuana, una ciudad que para la década del cincuenta aún no alcanzaba los doscientos mil habitantes, la producción artística se limitaba a funcionar dentro de los parámetros de supervivencia de la misma ciudad, producción artística para el turismo, un turismo específico en busca de diversión más que de alta cultura. Y si existía la producción de, digamos, “alta cultura” no existía ni la comunidad ni el mercado para su proliferación. En el libro *historia de Tijuana; semblanza general*, coordinado por David Piñera Ramírez, se dice en relación a la década del cincuenta, “Entre los que llegaban a Tijuana estaban algunos artistas, quienes creyeron encontrar un lugar virgen, sin competencia, que les podría dar el éxito artístico y económico. Unos de ellos, egresados de la escuela de San Carlos, olvidaron sus sueño al no tener otra salida más que la de convertirse en artesanos del terciopelo...” (263). Piñera nos menciona que por primera vez en la Exposición Intercultural de abril de

1963, se contó con la participación en la ciudad de pintores del otro lado de la frontera, de San Diego específicamente, y que durante los años sesenta no se contó con apoyos públicos ni privados y, por lo tanto, la ciudad no produjo ni murales ni esculturas públicas. Lo que sí lograron estas primeras exhibiciones biculturales fue insertar la abstracción como forma pictórica en los creadores locales, siendo Benjamín Serrano uno de los pintores más sobresalientes. Durante estas dos décadas, del sesenta y setenta, se hace mención de diversas exhibiciones locales de pintura y escultura, pero la única mención a una California más allá de San Diego, es una exposición surrealista de inicio de los setenta en la Galería Baxter de Pasadena, California en la que participaron los artistas Juan Badía y Benjamín Serrano.

Esta noción de una Tijuana con poca producción cultural la podemos encontrar también en el ensayo “¿Todos somos ciudadanos? Artistic Production and Agency in Tijuana”, de Lucía Sanromán:

... although there have been popular painters such as costumbristas landscape and portrait painters, velvet painters, photographers (particularly Japanese immigrant portrait and landscape photographers), and craftspeople of various sorts working in this city since its inception in the 1820s, it was in the 1960s with the arrival of paradigmatic figures like Marta Palau, Benjamin Serrano, and later Alvaro Blancarte and the Spanish painter Luis Moret- who briefly lived and taught in Tijuana during the 1980s- that an identifiable artistic conversation began to develop around individual practices and tendencies, and its transmission through art exhibitions, sales, and teaching. (220).

Si en los años sesenta ya se contaba con creadores de relevancia, no es hasta los ochenta que podemos ver, como nos indica Sanromán, una repercusión seria en la creación artística de la ciudad, a diferencia de su contraparte de arte chicano angelino que ya a mitad de los setenta contaba con las primeras exhibiciones en instituciones culturales relevantes establecidas.

Como podemos ver Tijuana primero tuvo que producir las propias instituciones culturales en la frontera: La Casa de la Cultura en 1977 y en 1982, tanto el Centro de Estudios Fronterizos

del Norte de México (Cefnomex), actualmente denominado el Colegio de la Frontera Norte (Colef), como el Centro Cultural Tijuana abrieron sus puertas. No es hasta el asentamiento de estas instituciones que un diálogo relativamente equitativo se inicia. Este afianzamiento de la cultura de los años ochenta se puede acreditar a muchos factores, pero creo que el factor más determinante fue la atención prestada desde el centro de la república al devenir cultural fronterizo y las políticas culturales dictadas desde el gobierno federal. Esfuerzos arborescentes de solidificación del Estado nación. Como primer ejemplo, el Programa Nacional Fronterizo (Pronaf), instituido a principio de los sesenta y decretado por Adolfo López Mateos. Este programa manifestó una preocupación por la identidad fronteriza y ya para la década de los ochenta podemos ver las repercusiones del mismo en las producciones culturales.

En su artículo “Museo de Arte de Ciudad Juárez”<sup>48</sup> Rosa Elva Vázquez Ruiz, directora del mismo museo, nos cita tres puntos incluidos en el Pronaf:

IV. Transformar el ambiente de las poblaciones fronterizas creando atractivos culturales y recreativos, con la idea de estimular al máximo las corrientes turísticas, en particular el turismo familiar, lo que sólo podrá lograrse con un medio de orden y moralidad [...] V. Llevar a las zonas fronterizas toda la gama de la producción artesanal de las diversas regiones de nuestro país, destacando su indiscutible valor artístico [...] VII. Cambiar la apariencia física de las poblaciones fronterizas en beneficio de la fama y buen nombre de México, ya que estas poblaciones constituyen las puertas de entrada a nuestro país y son la primera impresión que recibe tanto el mexicano que regresa a su patria, como el extranjero que nos visita. Esto tiene, además, el propósito deliberado de disminuir, hasta borrar, los contrastes deprimentes y en ocasiones denigrantes que han existido entre las poblaciones nuestras y las norteamericanas [...]

El gobierno federal, por medio del Pronaf, en su intento por lograr sus metas, creó centros culturales, de esparcimiento y comerciales por toda la frontera, estrenados a principios de la década del ochenta. En los tres puntos anteriores, que la directora muy estratégicamente nos

---

<sup>48</sup> <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/download/543/508>

cita en su artículo publicado en la revista del Instituto Nacional de Antropología e Historia, se dejan ver las preocupaciones imperantes en el centro político y cultural de México en relación a las ciudades fronterizas. Con la intención de fomentar el turismo, “en particular el turismo familiar”, la oferta cultural de la ciudad se tendría que diversificar y para esto era necesario trasplantar la producción artística del interior de la república, “destacando su indiscutible valor artístico”, develando la imperante creencia de que en la región fronteriza no existía una producción cultural válida. Este programa deja en claro que las ciudades fronterizas eran vistas como una serie de ciudades escaparate más que ciudades productoras. Estas políticas culturales implementadas desde los sesenta, pero que rinden frutos hasta veinte años después, son analizadas por Paul Ganster:

In the 1960s the Mexican government attempted to make the border more culturally palatable to both Mexican and prospective U.S. tourist. The Programa Nacional Fronterizo (PRONAF)... sought to rehabilitate the reputation of the border region and raise awareness of its cultural riches. Regional museums and cultural centers displayed native arts and crafts. Millions of pesos were invested in commercial and cultural facilities designed to improve the appearance of border cities and promote the sale of Mexican products... The Tijuana Cultural Center (CECUT) was inaugurated in that city in 1982 to strengthen national identity and to attract U.S. tourist with cultural exhibits an OMNIMAX theater, and a symphony hall. It was designed by prominent Mexico City architects and contained exhibits that reflected the culture of central Mexico. (Ganster,164).

Ya para la década del ochenta podemos encontrar una necesidad, por parte de las instituciones incipientes, de promover un proteccionismo cultural que pretendía implantar un arte nacionalista que afianzara la identidad fronteriza como una meramente mexicana. Durante los años 1985 y 1986, apoyado por el Programa Cultural de las Fronteras, el antropólogo Nestor García Canclini coordinó una investigación acerca de las transformaciones culturales en la frontera norte de México y analizó la oferta del Centro Cultural Tijuana. En su libro *Tijuana*,

*la casa de toda la gente*, encontramos una interesante reacción doble:

Los grupos que incluían a artistas y escritores situaron de modos diversos al CECUT en conexión con la escasez de espacios para el desarrollo cultural. Algunos valoraron sus espectáculos porque acercan obras artísticas, información nacional e internacional, que antes de la creación de ese Centro casi nunca llegaba a Tijuana. Otros reclaman mayor apertura de sus salas a los artistas plásticos, los grupos teatrales y musicales que trabajan en la frontera. Alguien llegó a afirmar que “el CECUT está hecho aquí, pero no es de Tijuana, representa a la ciudad de México” (56).

En los testimonios de García Canclini vemos dos perspectivas encontradas, los creadores que veían de forma positiva el acercamiento con la cultura más centralista y los que sentían que ese espacio cultural debía servir a la producción local; unos que pensaban el CECUT como una raíz de la estructura nacional arbórea y otros que entendían sus posibilidades rizomáticas. En retrospectiva, podemos ver que este espacio ha tenido momentos de ambas funciones, tanto arbóreas como rizomáticas. Hablaré con más detalle de estas últimas a continuación, pero para esto, encuentro necesario explicar el complejo devenir de las instituciones culturales en ambos lados de la frontera, que han permitido en la región el desarrollo de una práctica fronte-rizomática.

### **Corredor creativo interestatal 5**

Escogí la interestatal 5 como símbolo de conectividad, pero también como ejemplo del poder de las políticas de urbanización determinadas a fragmentar la comunidad México-americana en Los Estados Unidos y la comunidad migrante marginalizada de la zona fronteriza. Al igual que en Los Ángeles, con la desintegración de la comunidad mayoritariamente México-americana de Chávez Ravine, la comunidad de Logan Heights en San Diego sufrió las consecuencias de políticas de urbanización diseñadas para borrar la

desigualdad económica y cultural por medio de la reubicación y fragmentación. Mike Davis, en su libro *City of Quartz*, nos dice que “the times-made mayor, in return, gave the Downtown interest what they really wanted: the removal of 12,000 low income residents to pave the way for Bunker Hill redevelopment and Dodger Stadium in Chavez Ravine.” (123). Estos mecanismos urbanísticos de gentrificación, y bajo retóricas de modernidad, han afectado específicamente a las comunidades de color en California. La implantación de infraestructuras urbanas fue utilizada como herramienta para menguar a la comunidad mayoritariamente negra de West Oakland. Grove Shafter Park, fue lo que la comunidad recibió a cambio de lo que ahora llaman el Macarthur Maze: un enjambre de carreteras interestatales que rodean este parque. Eric Avila nos dice: “highway construction furthered West Oakland’s decline, displacing residents and businesses and isolating the area from the rest of the city. Grove Shafter Park appeared in the wake of this transformation, a post-civil rights token of redress for the changes that ravaged this community during the 1950s and 1960s.” (Avila 152). Estos casos que podemos vincular entre sí, desde el norte de California hasta la frontera, no necesariamente se detienen ahí, continúan del lado mexicano de la frontera bajo las órdenes de otro gobierno, otra estructura arbórea, bajo la misma premisa de modernidad y consolidación nacional. Sin embargo, podemos encontrar un ejemplo de resistencia comunitaria en San Diego con la consolidación de Chicano Park, y a través de éste podríamos entender cómo este caso exitoso podría ser el detonante de lo que ahora pretendo denominar Arte Fronte-rizomático.

El mismo patrón que fue utilizado en Oakland y Los Ángeles fue utilizado en Logan Heights, la segunda comunidad latina más grande de los Estados Unidos. En la década de los cincuenta, una modificación de la reglamentación de uso de suelo, cambió el barrio de área

residencial a una a su vez industrial “... city officials had changed the zoning of Logan Heights from residential to industrial, inviting freeways and other enterprises that drastically altered the neighborhood landscape and the quality of life it sustained...” (Avila, 271), y en un par de décadas se logró fragmentar el barrio desarticulándolo como un enclave sociocultural. El proceso fue paulatino, una sucesión de intervenciones: la llegada de “yonkes”[deshuesaderos], plantas recicladoras ,y al mismo tiempo “Interstate 5 sliced through the heart of the neighborhood, only to be followed by the Coronado Bridge in 1969.”(Miller, 230). Por último, la amenaza de la construcción de una estación de policía, donde se suponía se crearía un parque, detonó el movimiento comunitario de Barrio Logan. Avila nos menciona:

“California Division of Highways, aggressive in its effort to build a state-of-the-art highway infrastructure, especially in the cities, noted that the “industrial and military character” of Logan Heights was “well suited for a new transportation” corridor. With a master plan for some three hundred miles of new freeways in the San Diego urban region, the Division of Highways began in the early 1950s with the construction of I-5, the city’s primary traffic artery that ran north from the Mexican border, through the heart of Logan Heights, and skirting downtown San Diego on its way to Los Angeles...” (Avila 162)

La comunidad no pudo impedir la construcción de la interestatal 5 y fue testigo de su propia fragmentación. No obstante, logró detener la construcción de una estación de policía en un espacio que se había reservado para un parque. En este espacio se construyó Chicano Park. Esta muestra de arte al aire libre se encuentra justo debajo del puente que conecta la interestatal 5 con la Isla de Coronado, y son los pilares del mismo puente y algunas paredes de la autopista la superficie que alberga los murales. Creadores locales e invitados de toda California lograron crear la muestra de arte al aire libre más extensa de los Estados Unidos. La creación de estos murales sirvió para conectar el sur de California con creadores del norte

de California y, a su vez, confrontar a los creadores bajacalifornianos con una potente muestra de arte social.

Los vínculos entre los creadores de ambos lados de la frontera son difíciles de rastrear, pero sabemos, por ejemplo, que Salvador Barajas y Manuel Mancillas, ambos vinculados con el arte y activismo de Chicano Park, crecieron en la Colonia Libertad. Esta colonia es de las primeras en fundarse en Tijuana y, como nos dice Bustamante, su fundación se debe a sindicalistas que lucharon por tierras para habitar y por fuentes de trabajo, dado que hasta los años veinte la gran mayoría de los trabajadores de la ciudad eran estadounidenses. Estos primeros colonos fueron rápidamente sobrepasados por la “llegada masiva de nuevos colonos. Eran en su mayoría mexicanos expulsados por el gobierno de Estados Unidos, que así trataba de aliviar los efectos de la Gran Depresión de 1929... entre ellos había quienes habían nacido en Estados Unidos y ya no tenían ligas familiares con México. En su afán de quedarse lo más cerca posible de su país de nacimiento, se asentaron en la colonia Libertad.” (Bustamante 17). Estas dinámicas rizomáticas de familias que se expanden a ambos lados de la frontera, funcionando como puntos de fuga de ambas naciones, con desplazamientos bilaterales, son un interesante ejemplo, encarnado en varios de los creadores a los que se hace referencia. Enfatizaré el caso de Manuel “Zopilote” Mancillas, quién por muchos años fue uno de los fuertes vínculos transnacionales desde una práctica interdisciplinaria que incluía el arte y la literatura. Por otro lado el caso específico de Víctor Ochoa es relevante en tanto a su naturaleza rizomática. Nativo de Los Angeles, de padres que migraron a Estados Unidos durante la segunda guerra mundial y eventualmente fueron deportados a Tijuana, ciudad en la que Ochoa vivió diez años, de los siete años a los dieciséis aproximadamente, básicamente los primeros años de su educación básica. Ochoa posteriormente funcionó como uno de los

referentes del movimiento artístico-social de Chicano Park. Este periodo de guerra y postguerra que funcionó como detonante para la movilidad rizomática de tantos migrantes mexicanos, tanto de norte a sur como de sur a norte, trajo consigo cambios en la demografía de California: “During this time, whites fled the neighborhood for newer suburban neighborhoods, and Mexican immigrants and Mexican Americans moved in, making Logan Heights the nation’s second-largest urban concentration of Mexican-origin peoples by the mid-1960s.” (Avila 161) Este enclave cultural fue fragmentado por medio de la instalación de infraestructuras urbanas, la cohesión de la comunidad latina de Logan Heights fue puesta a prueba y el momento decisivo fue el intento de imposición de una comandancia de policía. En este momento la comunidad se organizó y defendió el espacio, Víctor Ochoa inició el primer mural *Quetzalcoatl* en 1973 y a este le siguieron un gran número de murales que eventualmente convirtieron a Chicano Park en la exhibición al aire libre más grande del mundo.

A diferencia de Grove Shafter Park, que de acuerdo con Avila “Today, it supports homeless encampments, abandoned cars, and the illicit exchange of sex and drugs. Among the few signs of life in the park is the rush of traffic above and below, holding the senses hostage. (Avila 152), Chicano Park es un enclave cultural de la comunidad fronteriza que detonó una serie de iniciativas comunitarias. “In addition to the Chicano Park protests, Chicano activist occupied the Ford building in Balboa Park, picketed the San Diego Police station, and marched into the city council with four nonnegotiable demands: to turn the Ford building into a cultural center, commit more money to Chicano Park, create a community review board to screen police officers assigned to the barrio, and reroute the 805 freeway away from San Ysidro. (Miller 231). Es importante resaltar la cuarta demanda, evitar la fragmentación de San

Ysidro, otra comunidad marginalizada mayoritariamente México-americana y resaltar también que esta demanda no se logró. Sin embargo, se logró la fundación del Centro Cultural de la Raza.

Del lado mexicano no faltaron las políticas urbanísticas de gentrificación llevadas a cabo en el espacio en que la carretera interestatal 5 continuaría, de no ser por la frontera internacional. Durante las décadas de los cincuenta y sesenta ya había habido intentos de resguardar la Zona Río de Tijuana. Este espacio fue utilizado en varios puntos como basurero clandestino y en temporada de lluvia, dada la topografía accidentada de la ciudad, el agua arrastraba todo tipo de residuos a este cauce fluvial. Por muchos años la comunidad inmigrante fue tomando estos espacios, limpiando y emparejando el terreno para levantar de forma rudimentaria sus viviendas. Una de las campañas de desalojo más documentadas sucedió en 1973 con “Cartolandia”. Este asentamiento precario que sobrevivía, como gran parte de la ciudad, del turismo, es descrito en el capítulo anterior por Rosina Conde en su poema *Mary Key* en el cual la describe en los siguientes versos: Cartolandia,/ la de debajo del Puente/ con su lepra y disentería/. Este asentamiento fue formada por migrantes de toda la república, pero se hace mención específica de una comunidad significativa de mixtecos que producían flores en papel crepé<sup>49</sup> y otras comunidades que hacían artesanías en yeso para la venta al turismo durante su cruce fronterizo. “...la zona fue nuevamente invadida con viviendas precarias de cartón y lámina, que formaron la tristemente célebre “Cartolandia”, en la que, además de las deprimentes casuchas, había todo aquello que se presenta en ese tipo de asentamientos: promiscuidad, delincuencia, impunidad, vicio, mezclado con pequeñas manufacturas artesanales, viviendas de familias, etcétera.” (Padilla, 192). Me parece

---

<sup>49</sup> <http://leyendasdetijuana.blogspot.mx/2011/11/el-secreto-de-cartolandia-sus-flores.html>

importante resaltar que el Historiador Antonio Padilla incluyera en su listado, entre todos los aspectos negativos de Cartolandia, su producción cultural artesanal. Me pregunto si lo hizo porque en realidad en este espacio se creaba el grueso de la producción artesanal de la ciudad y no se podía dejar de lado el reconocerlo o porque le costara concebir este lugar como uno marginal y a su vez creativo. En todo caso su producción cultural es un aspecto relevante.

La Zona Río fue parte fundamental del proyecto de embellecimiento de Tijuana: El Centro Cultural Tijuana, edificios gubernamentales y comerciales fueron construidos en esta zona con el afán de atraer al turismo, ofreciéndoles una fachada más atractiva y reubicando a las comunidades marginalizadas en espacios menos céntricos y, en general, más distantes de las fuentes de trabajo. Como he mencionado anteriormente, ya desde el Programa Nacional Fronterizo se tenía como plan “Cambiar la apariencia física de las poblaciones fronterizas en beneficio de la fama y buen nombre de México”, para esto era preciso, no necesariamente erradicar la pobreza sino, más bien, reacomodarla lejos de la vista del turista y decorar la antesala con arquitectura y urbanismo. Era inevitable “Transformar el ambiente de las poblaciones fronterizas creando atractivos culturales y recreativos” para incentivar el turismo familiar y poder “Llevar a las zonas fronterizas toda la gama de la producción artesanal de las diversas regiones de nuestro país, destacando su indiscutible valor artístico”. Ejemplos de esta producción artesanal habían llegado ya a la ciudad de una forma más rizomática, por medio de desplazamientos poblacionales, artesanos que habían inmigrado a la ciudad desde distintos puntos de la república trayendo consigo su capacidad creativa, como lo eran las flores de papel crepé y las esculturas en yeso del asentamiento de Cartolandia.

El crecimiento descontrolado de la ciudad orilló a los inmigrantes a asentarse en los espacios que les parecieran propicios; dado que la fuente de trabajo era en su mayoría

centralizada en relación al cruce fronterizo, los asentamientos irregulares se fueron formando a lo largo de la Zona Río. Estos asentamientos, claro está, carecían de servicios públicos. El doctor investigador José Manuel Valenzuela Arce, del Colegio de la Frontera Norte, nos dice en su libro *Empapados de Sereno*:

“...se presentaron los primeros intentos de desalojo realizados por el gobierno en contra de las familias que habitaban Cartolandia. Los intentos de resistencia al reacomodo fueron considerados desde una perspectiva de nota roja: “una mafia se opone a 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 Arce 101)

A este desalojo de Cartolandia le siguieron los intentos de desalojar los asentamientos aledaños, empezando claro está, por los más próximos a la línea fronteriza y avanzando hasta el este de la ciudad. El valor de estos predios, bajo el conocimiento de que serían urbanizados y gentrificados, era consabido se elevaría al de los más caros de la ciudad. Valenzuela arce nos ofrece el testimonio de Catalino Zavala, el ahora diputado local, que fue en su momento poblador y líder del movimiento de colonos que lucharon por evitar el desalojo de la Zona Río:

En 1978 ya eran colonias con todas las carencias urbanas, con grandes problemas de marginación también y de esta manera a partir de que el gobierno de Echeverría se plantea un proyecto de urbanización de la Zona Río Tijuana, la zona empezó a tener mucha importancia y el proyecto chocó con los asentamientos de alrededor de veinte mil familias ubicadas a lo largo de la zona del río Tijuana, desde la Línea Internacional hasta la Presa Rodríguez.” (Valenzuela Arce 126)

Estos intentos de desalojo, posteriores al desalojo de Cartolandia, fueron más problemáticos.

Los pobladores se organizaron y formaron el Comité Unión de Colonos Urbanos de Tijuana A.C. [CUCUTAC] en 1978 para protegerse de los desalojos y lograron resistir un par de años hasta que en la madrugada del 30 de enero de 1980, tras un largo periodo de intensas lluvias,

las compuertas de la presa fueron abiertas sin previo aviso. El día anterior se había publicado que no existía posibilidad de desbordamiento. “Tijuana fue declarada zona de desastre; el presidente López Portillo, acompañado del secretario de la Defensa, Félix Galván López y otros secretarios de Estado arribaron a la ciudad, y se declaró el plan de Emergencia DN-3; considerándose en 20 000 el número de damnificados.” (137). A la llegada del presidente los manifestantes demandaron indemnización por el crimen cometido, a lo que éste respondió: “ a aquellas cuyas casas habitación fueron destrozadas por el agua no lo recibirían, porque ni el gobernador ni yo somos responsables de lo que haya hecho el agua”(123). Valenzuela Arce se cuestiona: “si la orden para desfogar la presa fue dada en la medianoche, ¿por qué se les notificó a los colonos hasta “antes de las dos de la mañana”?... Si la presa aún podía soportar sin grandes riesgos, ¿ por qué no se pospuso la apertura de las compuertas hasta garantizar la seguridad de las personas que se encontraban en el lecho del río?...” (Valenzuela Arce 138). El agua arrasó con las viviendas y con los pobladores. Valenzuela nos comparte un desplegado de prensa que señala: “después de dos años de que la presa estuvo recibiendo grandes volúmenes de agua, ésta ha sido abierta de golpe la madrugada del miércoles 30. Se considera dicha acción como un acto de barbarie y se señala que el motivo del mismo pretende “el arrebato de los terrenos donde desde hace más de 15 años hemos levantado el techo de nuestros hijos, a causa del alto valor que ahora representan.” (Valenzuela Arce 138). Dentro de todos los testimonios recopilados por Valenzuela el de Rosa María Flores, miembro de CUCUTAC, es particularmente impactante, al leerlo entendí que “al buscarlos” en realidad Rosa María se refería simplemente a los cuerpos ya sin vida, de los cuales algunos fueron encontrados, no todos, y de estos varios fueron encontrados en las playas de San Diego:

“ahí tenía toda la familia. Mi mamá se llamaba María Luisa Ruelas Solís, mi hermano se llamaba Hilario Flores Ruelas, y cuatro hijos míos que eran María Luisa, Erika, Violeta y Óscar, una sobrina y un sobrino a mi cargo también, el niño se llamaba Óscar, le decíamos el Pelón y la niña Caritina. Duré mucho tiempo buscándolos; primero, encontré al niño, al pelón; fue el que primero salió y pues anduve mucho tiempo buscándolos, porque yo no creía que se hubieran muerto todos...Me dijeron que los habían enterrado en *el otro lado* (Estados Unidos)...Cuando me mandaron a la niña, *del otro lado*, la mandaron con todas sus cositas adentro y entregaron todo lo que traía la niña puesto y aquí me habían dicho que les habían entregado nada más el puro cuerpecito... Se habían quedado con todo...” (Valenzuela Arce 145)

La Zona del Río fue eventualmente canalizada y gentrificada. Para el año de 1982 Tijuana ya contaba con El Centro Cultural Tijuana, el cual, junto al Colegio de la Frontera Norte y desde el lado estadounidense el Centro Cultural de la Raza y el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, logró fomentar una serie de diálogos entre los creadores de la región, quienes de forma más orgánica ya articulaban un discurso y una práctica de fronte-rizomática.

### **Arte Fronte-rizomático**

Es relevante analizar que aunque las problemáticas sociales podrían diferir en ambos lados de la frontera, por los complejos sistemas nacionales que ejercen su soberanía sobre su respectivas ciudades, como ya hemos analizado con anterioridad, uno de los grandes problemas fue y sigue siendo compartido: la borradura de una cultura fronteriza binacional marginalizada. Del lado norte, una sistemática fragmentación de los enclaves culturales México-americanos en California; del lado sur, los constantes intento de borradura y trasplante de las comunidades más marginadas con miras a la proyección de un fortalecimiento del Estado nación. La naturaleza política arbórea, tanto estadounidense como mexicana, utilizó su poder institucional urbanístico para borrar o fragmentar una cultura rizomática californiana. En San Diego este intento de borradura dio origen a Chicano Park y

la eventual fundación del Centro Cultural de la Raza. Víctor Ochoa fue director de este espacio y, a través del mismo, logró apoyar un gran número de propuestas culturales, incluida entre éstas la fundación del Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo. Entre los miembros iniciales de este colectivo podemos encontrar a David Ávalos, al mismo Víctor Ochoa, a Issac Artenstein, Jude Eberhart, Sara-Jo Berman, Michael Schnorr (uno de los pocos muralistas anglosajones de Chicano Park) y a Guillermo Gómez Peña. “Tanto Gómez Peña como Sara-Jo Berman, ambos graduados del California Institute of the Arts y provenientes de Los Ángeles, donde habían formado el grupo Performance Poyéis Genética, llegaron en 1983 a la frontera” (Rosique, 82). Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo fue determinante para la configuración de un Arte Fronte-rizomático, el colectivo rápidamente se consolidó como el primero enfocado en proyectar y trabajar la frontera como concepto. BAW/TAF logró insertarse en espacios de privilegio dentro del mundo del arte con su participación en la bienal de Venecia de 1990. Gómez Peña recibió la primera beca MacArthur otorgada a un chicano/mexicano. Y en general, posicionó en los discursos y circuitos más altos del andamiaje del mundo del arte contemporáneo la región fronteriza, como una zona ya no necesariamente dividida, si no más bien, una meseta/plateau, conectada en sus extremos nacionales por elementos rizomáticos y fuertes raíces estatales.

Me interesa señalar la primera mitad de la década del noventa como el momento en el cual artistas angelinos, sandieguinos y tijuanenses tuvieron por primera vez una conversación de auto reconocimiento; como el momento en el cual las condiciones creativas de Tijuana habían logrado un nivel conceptual y formal, si no a la par de la producción de su contraparte estadounidense, sí en conversación con la misma. Momento en que la región en general parecía, ya no necesariamente voltear a ver a Nueva York o a la ciudad de México sino, más

bien, verse a sí misma; pero para poder afirmarlo me es necesario recapitular los determinantes años ochenta. A la par del Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, las instituciones recientemente estrenadas en el lado sur de la frontera lograron establecer un diálogo interesante con los creadores de los Ángeles desde los primeros años y hasta la fecha, sin dejar a un lado la idea original de exponer a los residentes fronterizos con la cultura producida en el resto de la república. Me gustaría entender que aunque la institución funcionara como estructura arbórea, en momento clave de la misma, los responsables, en su mayoría académicos o administradores desplazados, por distintas razones, de las estructuras arbóreas centralizadas, promovieron conexiones rizomáticas. El Centro Cultural Tijuana entendió la necesidad de exponer a su comunidad a la producción artística chicana; para esto, fue pieza clave El Colegio de la Frontera Norte y sus investigadores. El Festival Internacional de la Raza (1984-1994)<sup>50</sup> funcionó con la intención de promover el arte producido en la región fronteriza. Como parte del festival se inició un taller de serigrafía y monotipia, coordinado por artistas miembros de Self Help Graphics & Art, taller de gráfica que ha servido a la comunidad México-estadounidense de Los Ángeles desde inicios de los setenta hasta la fecha, inicialmente situado en Cesar Chávez Avenue y recientemente resituado en Boyle Heights. La intención de estos talleres era familiarizar a los artistas locales de Tijuana con procesos asociados con la gráfica chicana. De igual forma, Malaquías Montoya fue comisionado con la creación de un mural en las instalaciones de El Colef, y una serie de exhibiciones de arte Chicano se coordinaron en los años siguientes.

En el archivo del Centro Cultural Tijuana, en una búsqueda bajo las palabras claves de “arte Chicano”, logré encontrar la muestra de 1985 *Del muralismo revolucionario al arte*

---

<sup>50</sup> <http://www.colef.mx/monotipia/>

*chicano* que, a pesar de su título revisionista, solo exhibió obra de Malaquías Montoya. En 1988 se exhibió *Plástica Chicana* con obra de José Antonio Aguirre, Michael Amezcua, Rudy Calderón, Bárbara Carrasco, Yriena Cervantes, Ann Chamberlin, Alfredo de Batuc, Roberto Delgado, Richard Duardo, Diane Gamboa, Margaret García, Roberto Gil de Montes, Dolores Guerrero Cruz, Wayne Healy, Leo Limón, Daniel Martínez, Víctor Ochoa, Eduardo Oropeza, Jesús Pérez, Liz Rodríguez, Frank Romero, Eloy Torrez, Arturo Urista, Patssi Valdez, Michael Walker. Estas muestras dejan testimonio de que en la década del ochenta hubo una relación, si no fuerte, por lo menos sólida, entre las instituciones tijuánenses y los creadores chicanos en repercusión al Festival Internacional de la Raza, festival que sentó las bases para la iniciativa InSite, que daría a la región fronteriza una visibilidad nunca antes alcanzada.

InSite en sus emisiones de 1992 y 1994, congregó a creadores de ambos lados de la frontera con un enfoque en instalación y sitio específico, de alguna forma forzó a los creadores locales a prestar atención a las realidades inmediatas, a todo aquello que rodea la piezas creadas e instaladas, lo que el contexto del espacio en que se encuentran puede aportar a la lectura de la pieza misma. Para la emisión de 1997, a estos dos conceptos se les agregó el de “investigación del espacio público, como tema a *explorarse* y no simplemente como un *espacio* para ubicar la obra.” (Cuenca, Krichman, 8). Estas emisiones confrontaron a los creadores con la realidad de los contextos fronterizos en su devenir cotidiano del espacio público. En estas tres ediciones de la década del noventa podemos encontrar ya una conversación no solo entre los artistas chicanos y los fronterizos mexicanos, sino también con angelinos, digamos no racializados; en general, con la participación de Chris Burden, Allan Kaprow, Jhon Outterbridge, Robert Terrien, Alan Sekula, Johnny Coleman, Jean Lowe, por mencionar algunos. A estos artistas de la región se sumaron artistas internacionales como

Francys Alÿs, Acconci Studio, Iran Do Espírito Santo, Quisqueya Henríquez, Spring Hurlbut, Anya Gallaccio, Enrique Ježik, Yukinori Yanagi, entre otros. De los participantes regionales que considero comparten un discurso, participaron: Jamex de la Torre y Einar de la Torre, Louis Hock, Rubén Ortiz Torres, Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, Carmela Castrejón, Marcos Ramírez ERRE y Michael Schnorr. Analizaré de forma muy rudimentaria una pieza de cada uno de estos artistas con la intención de entender cómo es que funcionan dentro de la lógica de Arte Fronte-rizomático.

### **Jamex De La Torre y Einar De La Torre.**

Los hermanos De La Torre, quienes dividen su tiempo entre su estudio y residencia en el Valle de Guadalupe y su residencia en National City, presentaron en la edición de InSite 97 la pieza de título “El Niño”. Se instaló dentro de la sala del Centro Cultural Tijuana y era una escultura/instalación que representaba una pirámide en cuya cúspide flotaba un niño dios dentro de un sagrado corazón de alambrón.



Image 1: De La Torre, Jamex y Einar [Detail of El Niño, 1997]. InSite Archive. MSS 707. Special Collections & Archives, UC San Diego.

En la descripción de la pieza, los hermanos de La Torre nos dicen: “Nuestro proyecto estuvo basado en la excepcional capacidad de reinención que tiene el área fronteriza. Vivimos en una región donde el encuentro, el choque y el cruce de tradiciones y estilos de vida forman un espacio ideal para la hibridación. Aquí podemos darnos el lujo de desechar de los dioses antiguos e inservibles porque en este lugar se producen nuevos todo el tiempo.” (De La Torre 98) La pirámide es descrita como un volcán, de cuyas paredes emergen 36 brazos que sostienen botellas quebradas. La pieza hace referencia a la dualidad regional del niño como deidad y como demonio cuando se interpreta como el fenómeno climático, fenómeno que ha marcado la realidad urbanística de Tijuana por medio de las lluvias torrenciales que han afectado específicamente los asentamientos irregulares y sus pobladores marginalizados. La ironía con la que los hermanos De La Torre manejan la iconografía producida por el sincretismo cultural del que proviene la identidad mexicana, detona una serie de cuestionamientos identitarios. Pone en cuestionamiento la subjetividad fronteriza. Los hermanos De La Torre se apropian y recontextualizan la iconografía que el mismo Estado nación postrevolucionario utilizó para afianzar la identidad mestiza del mexicano. Iconografía que el movimiento chicano muy astutamente utilizó a su vez para afianzar su propia identidad dentro de una realidad alterna de marginalización sistemática en el territorio arbóreo de Estados Unidos. La pieza, al recontextualizar esta iconografía, pone al mismo nivel discursivo elementos que en su momento fueron jerárquicos, dejando sobre un mismo plano las deidades precolombinas, cristianas y los fenómenos climáticos.

**Louis Hock**, junto con Elizabeth Sisco y David Avalos formularon la pieza de espacio público “Welcome to America's Finest Tourist Plantation” en 1988, en la cual se utilizó el

transporte público, autobuses en específico, para por medio de un espectacular adherido a la parte trasera del mismo, se esparciera el lema “Welcome to America's Finest Tourist Plantation”, con una imagen de manos de color trabajando en el sector de la hospitalidad turística. Aunque esta no es la pieza en la que enfocaré mi análisis, me parece relevante mencionarla por sus caudidades rizomáticas, como el trabajo colectivo y su medio de difusión. Las obras que entiendo como enteramente rizomáticas son “The Mexican tapes” y “The American tapes”, dos piezas de video documental separadas por poco más de un cuarto de siglo que retratan la interacción del artista en una vivienda comunitaria sandieguina mayoritariamente mexicana y México-americana.



Image 2: Louis Hock [stil from *The Mexican Tapes*, 1986] image from the Museum of Contemporary Art, San Diego.

En cuatro entregas presentadas al público en 1986 pero cuya producción se remonta hasta 1978, Hock nos hace cómplices de su compleja relación con sus vecinos, la realidad socio-política en la que estos se desenvuelven, y cómo él mismo funciona dentro de esta estructura

que me gustaría entender como meseta o “plateau”<sup>51</sup>, un complejo habitacional formado por varios agentes rizomáticos que a su vez forman una unidad conectada y desconectada tanto de Estados Unidos como de México. Una meseta californiana conformada por gente con ciudadanía estadounidense, por gente que es deportada, gente que llega, y por el mismo Hock que nos deja persistir su propia sensación de extranjería. Esta meseta está rodeada por una comunidad arbórea, mayoritariamente blanca que empuja por el desmantelamiento de la vivienda. “The Mexian Tapes” funcionan como puntos de fuga rizomáticos a los que Hock da seguimiento casi treinta años después en “The American Tapes”, en estos Hock documenta el devenir de estas familias, lo que fue de los niños que jugaban en la vivienda y de sus padres, sus historias de éxito y las que no lo fueron tanto. Este proyecto, que alguna vez fue centralizado en esta meseta-habitacional, obliga a Hock a desplazarse, en ambos lados de la frontera, a perseguir los rizomas ya conectados o no a estas estructuras arbóreas nacionales, de aquí proviene el título “The American Tapes”, que analiza a estos personajes una vez “legalizados”, y a través de este análisis tratamos de entender la compleja relación rizomática intercultural y binacional de la demografía fronteriza.

**Rubén Ortiz Torres**, en la muestra de InSite 97 nos mostró “Alien Toy UCO (unidentified Cruising Object/ La fanfla cósmica ORNI (Objeto rodante no identificado)”. La pieza está basada en la camioneta pick-up alterada por Salvador “Chava” Muñoz Esta camioneta había ganado ya el campeonato mundial de “radical bed dancing” en cuatro años consecutivos. Ortiz Torres la recontextualizó con colores y diseños identificados con las camionetas de la

---

<sup>51</sup> Deleuze y Guatari nos dicen en su introducción a mil mesetas “We call a “plateau” any multiplicity connected to other multiplicities by superficial underground stems in such a way as to form or extend a rhizome.” (22)

patrulla fronteriza y la instaló para su performance en las inmediaciones de la franja fronteriza.



Image 3: Ortiz Torres, Rubén. [Allien Toy, 1997] InSite Archive. MSS 707. Special Collections & Archives, UC San Diego.

En su texto leído en conferencia-performance llevado a cabo en el espacio Sushi Performance and Visual Art durante el evento InSite 97 Ortiz Torres nos dice, “El intercambio cultural es esencial en el desarrollo de nuevas formas artísticas y de expresión. La migración implica intercambio cultural y por lo tanto es esencial en el desarrollo de una vanguardia cosmopolita. Esto ubica a California dentro de un lugar privilegiado como centro cultural.” (Ortiz Torres, 114) Ortiz Torres utiliza una pieza creativa icónica de la cultura chicana como lo es el carro alterado o low rider, pero escoge el carro que más se distancia de esta estética, una camioneta que cumple con las características básicas de un “low rider” como el recorte de suspensión, acercándolo lo más posible al piso, pero despojado de la nostalgia por el carro “clásico” y la estética barroca que acompaña los low riders convencionales: los cromos, los dorados, la iconografía religiosa. En su lugar encontramos una pieza que se fragmenta por medio de dieciséis distintos sistemas hidráulicos, convirtiéndola en una especie de punto de fuga, en el

que la parte delantera se desprende completamente para hacer el cofre girar por su cuenta; las puertas giran en la parte media y la parte posterior se eleva para, a su vez, dividirse y girar. La unificación conceptual de la cultura chicana con su recurrente enemigo arbóreo de la patrulla fronteriza genera una hibridación compleja llena de fragmentos que se dispersan y dinamizan. Alien Toy ha sido exhibido nuevamente después de veinte años dentro del marco de Pacific Standard Time LA/LA, una iniciativa del Museo Getty de Los Ángeles que en su edición de 2017 pretendía mostrar y analizar producción cultural desde Los Ángeles en conexión con Latinoamérica. La pieza se mostró en Riverside dentro de la exhibición “Mundos Alternos: Art and Science Fiction in the Americas”, y a pesar de haber sido concebida como una pieza de espacio público, asociada directamente con la franja fronteriza misma, no deja de funcionar en Riverside, ciudad que cuenta con una población latina que supera el cincuenta por ciento.

**Carmela Castrejón**, integrante de lo que podríamos llamar la segunda generación de Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, participó con este colectivo en InSite 94 y, a su vez, fue miembro de 1990 a 1993 del colectivo binacional Las Comadres. Su proyecto, “Intento Fallido”, radica en la elaboración de adobes vaciados del molde del torso izquierdo de personas. La instalación está formada por un muro de adobes y audio que se escucha desde el interior del muro con testimonios personales de los participantes.



Image 4: Carmela Castrejón, [Intento fallido, 1997-2004] imagen proporcionada por la colección Elias Fontes.

Carmela nos dice en la descripción de su proyecto: “Desde el Valle de San Quintín, hasta el Valle de Silicón, INTENTO FALLIDO incluye mujeres de todos los sectores de la sociedad: estudiantes, migrantes, organizadoras, activistas, trabajadoras del campo, sexuales, de la maquila, amas de casa, etc. y algunos de nuestros compañeros. Este proyecto está basado en la región de Tijuana/San Diego... Individu@s y organizaciones comunitarias participarán en la producción de los adobes, así como en el resto del proyecto. L@s participantes proporcionarán un molde de su torso, y contribuirán con un balde de tierra para el vaciado de un molde. Compartirán un evento de sus vidas en el cual se dieron cuenta de ese espacio personal e interno, y el reconocimiento de que no se les podría poseer contra su voluntad.”<sup>52</sup>

La pieza pretende documentar, desde la tierra y la forma del cuerpo las experiencias que los participantes tienen en común, momentos en los cuales sus derechos humanos fueron violados. La pieza nos permite visualizar La California imaginada como una meseta (plateau) conectada a dos Estados nación, y a los participantes como cuerpos que en sus desplazamientos han encontrado estructuras arbóreas que atentan contra su movilidad

---

<sup>52</sup> <http://carmelacastrejón.com/fallidoweb/proyecto.htm>

rizomática.

**Marcos Ramírez ERRE**, en la edición de InSite 94, exhibió su pieza “Century 21” una réplica de una casa de asentamiento informal, instalada sobre la explanada del Centro Cultural Tijuana. La pieza hace contraste arquitectónico entre lo que el Estado nación construyó como ejemplo de modernidad para recibir al turismo y lo que en su momento destruyó en ese mismo espacio. La arquitectura de ambas estructuras, la estatal y la informal se unen para complejizar los ejes de espacio y tiempo, una ciudad que a su vez vive en un antes y un después, con arquitectura residual y estructuras arbóreas formando unas raíces que constantemente se exponen.



Image 5: Ramírez Erre, Marcos. [Century 21, 1994] InSite Archive. MSS 707. Special Collections & Archives, UC San Diego.

En la página web de Ramírez ERRE podemos leer: “In front of the structure there was a display table with computerized architectural plans of the informal construction. Authorized construction permits granted by the municipal authorities, without verifying the location and

conditions of the improvised settlement were also displayed, thus exposing the corruption of the local government's urban development office.”<sup>53</sup> Esta sutil denuncia expone las raíces de ese tronco nación que no logra contener las fugas rizomáticas de los pobladores que llegan y se desplazan por la California imaginada. Ésta y otras piezas expuestas por Marcos Ramírez ERRE lograron darle la relevancia necesaria para ser incluido en la bienal del museo Whitney de Nueva York,<sup>54</sup> del año 2000, consabida la bienal más importante de Estados Unidos. Me gustaría resaltar que en esa edición hubo dos participantes que entiendo como rizomáticos, uno de ellos Marcos Ramírez “ERRE”, nacido en Tijuana con Residencia en Estados Unidos y Tijuana, y Salomón Huerta, México-americano radicado en Los Ángeles, en el caso de ambos artistas sus familias viven y/o vivieron en la Colonia Libertad, Tijuana.

**Michael Schnorr**, miembro original de Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, y uno de los pocos muralistas anglosajones de Chicano Park, logró mantener una práctica binacional muy prolifera. Participó en la instalación de las cruces blancas que fueron colgadas del muro fronterizo y representaban a muchos de los migrantes que perdieron la vida en su intento de cruce.

---

<sup>53</sup> <http://marcosramirezerre.com/century-21/>

<sup>54</sup> <https://news.artnet.com/exhibitions/worlds-top-20-biennials-triennials-and-miscellennials-18811> la bienal se encuentra, según la revista artnet, como la tercera en relevancia mundial y por ende la primera en Estados Unidos, solo abajo de Documenta en Alemania y la de Venecia en Italia.



Image 6: Michael Sshnorr y asistente instalando una cruz en el muro metálico que divide Tijuana San Diego. [de mi archivo personal]

Para este análisis me enfocaré en su proyecto *Twin Plants: Forms of Resistance, Corridors of Power*, que presentó en *Insite 97* en colaboración con Manuel “Zopilote” Mancillas, Lorena Rivero y Berenice Badillo, bajo BAW/TAF. Este proyecto funciona dentro del contexto del asentamiento Maclovio Rojas y sus, para el momento, diez años de lucha y negociación para la regularización de las más de mil trecientas familias que ahí se asentaron. A partir del Programa de Industrialización Fronteriza (pif)<sup>55</sup>, y fortaleciéndose con el Tratado de Libre Comercio, la región fronteriza sufrió una parcelación de su terreno, tomando en cuenta un nuevo elemento: las plantas industriales. En el caso específico de Maclovio Rojas, tanto Samsung City como Hyundai Boulevard pretendían instalarse en el terreno de este

---

<sup>55</sup>El Programa de Industrialización de la Frontera Norte establece el 20 de mayo de 1965 la Política de Fomento a la Industria Maquiladora de Exportación en el norte del país, digtamindado desde el Gobierno Federal. Con el programa, las empresas maquiladoras pretenden crear fuentes de empleo, fortalecer la balanza comercial del país, contribuir a una mayor integración interindustrial y incrementar la competitividad internacional de la industria nacional y la capacitación de los trabajadores; así como impulsar el desarrollo y la transferencia de tecnología en el país. (<http://www.index.org.mx/IMMEX/antecedentes.php>)

asentamiento, fundado por cuarenta y cinco mujeres y que, hasta el momento de la exposición, seguía siendo administrado organizado por las mujeres de la comunidad. En el catálogo de InSite 97 se lee:

“Los programas comunitarios consisten en talleres continuos de artes visuales y literatura, la construcción de un centro para eventos Culturales (Centro Comunitario Aguascalientes-Zapata Vive), la instalación de varias tiendas ambulantes y la renovación visual del Centro social de la Mujer, el parque infantil y el área deportiva... El Centro Aguascalientes funciona como sede para las actividades de BAW/TAF y la continuación de proyectos de la comunidad. Este espacio está programado para servir como residencia para un número de artistas, trabajadores culturales, investigadores, becarios y asistentes interinos que han sido invitados por BAW/TAF para participar en la comunidad. (BAW/TAF 182)

En entrevista con Manuel Zopilóte Mancilla, éste afirmó que el colectivo empezó a trabajar realmente como un proyecto binacional fronterizo a la salida de Gómez Peña, el cual culpó públicamente a Michael Schnorr de cooptar el proyecto. Gómez Peña había dictaminado unilateralmente el fin del colectivo a su salida pero éste no fue el caso. Schnorr junto con otros miembros y fuertemente ayudado por los alumnos del Southwestern College, donde fue docente, participaron en este proyecto en Maclovio Rojas por más de diez años. El proyecto intentaba ayudar en la consolidación de esta meseta/plateau; protegerla de la estructura amenazante de las compañías transnacionales que utilizarían la tierra y los cuerpos para la solidificación de la compañía misma, de los procesos post coloniales encarnados ya no en el Estado nación sino en empresas transnacionales que, sin duda representan un Estado nación, pero funcionan para una acumulación de capital de su misma estructura arbórea, se nutren de las incapacidades de los Estados nación de proteger la soberanía que promulgó y, a cambio de utilizar su fuerza laborar y su espacio nacional. Los espacios por naturaleza rizomáticos, como lo son las fronteras y las comunidades marginalizadas son especialmente propicios para la

instalación de estas estructuras molares. Hyundai logró instalarse y en 2014 inauguró una segunda planta. Los residentes siguen sin ser dueños de sus predios, pero han adquirido servicios públicos y títulos de posesionarios. Michael Schnorr conmocionó a la comunidad cultural y académica cuando en julio de 2012, se quitó la vida saltando del puente de Coronado al término del proyecto de restauración de murales de Chicano Park. Su mural “Undocumented Worker”, que produjo en Chicano Park en 1980, fue el primero en restaurarse.

Estos creadores que considero fronte-rizomáticos han logrado establecer una práctica que no ve en la frontera una limitante. Claro está que tenemos que tener en cuenta el privilegio de los mismos, muchos con doble ciudadanía o la capacidad de cruzar la frontera sin complicaciones. Este privilegio les permite entender la realidad de la frontera desde las dos perspectivas. Ellos, de entre muchos creadores con estos mismos privilegios, son a mi ver algunos de los primeros en formar una práctica fronte-rizomática, y aunque su práctica artística contaba ya con una sólida producción, me gustaría entender la iniciativa de InSite como el catalizador que los empujó al dialogo. A su vez, esta iniciativa se nutre del diálogo que lograron las instituciones tijuánenses con la comunidad chicana y la valoración de la producción creativa de esta comunidad al norte de la frontera. La iniciativa de InSite cruzó el umbral del milenio con varias emisiones subsecuentes, pero puedo afirmar que congregó desde muy temprano en la región fronteriza un contingente de indudable potencial creativo. La intervención artística en la realidad de la región, tanto de locales como de extranjeros, de mexicanos y México-americanos, potenció la capacidad discursiva de una región dividida por una frontera, pero unificada por una producción cultural coherente. Es factible afirmar que a partir de InSite existe una comunidad creativa de la región fronteriza que conecta no sólo Los

Ángeles con Tijuana, sino que se extiende, a mi parecer, desde Ensenada hasta San Francisco. Entiendo también que esta comunidad se formó en un tiempo relativamente corto, que sobrevivió periodos de desencuentros, en su mayoría desfases en las problemáticas nacionales que aquejaban a uno y otro lado de la frontera. Y por último, entiendo que este grupo toma forma en respuesta a estas mismas determinaciones políticas arbóreas y a sus mecanismos de intervención urbana las cuales detonan, a través de la examinación del espacio público, el argumento creativo para crear un discurso común transfronterizo un Arte Fronteri-Zomático.

## Capítulo cuatro

### Happy children of the revolution

Tijuana es una ciudad de constante expansión y flujo que complejiza las nociones imperantes de ciudadanía y complica las normas políticas imaginadas, en su mayoría, para las poblaciones concebidas como estables. La capacidad de movimiento de su población contrasta con su geografía, esta ciudad tiene una topografía accidentada, atrapada entre varias fronteras, tanto políticas como geográficas. Por el norte, está delimitada físicamente por el muro metálico internacional que la separa de los Estados Unidos, instalado sobre la línea que se trazó a una legua marina al sur del puerto de San Diego, de acuerdo al plano levantado en 1782 por Juan Pantoja y aceptada por ambas partes firmantes del Tratado de Guadalupe. Esta línea divisoria además de dividir el México perdido del retenido, dividió la California imaginada y, a menor escala, el territorio de la misión de San Diego, establecida en Territorio Kumeyaay y que incluía lo que ahora es Tijuana. Por el oeste, el océano más grande del mundo. Al este, el municipio de Tecate que funciona como paso transitorio al desierto del valle de Mexicali, donde se registran algunas de las temperaturas más altas del país. Al sur, el municipio de Rosarito, que en su momento perteneció a Tijuana, la puerta hacia al resto de la península: todo el espacio geográfico que Fernando Jordán llamó: el otro México.

Es en esta ciudad liminal, en relación al resto de la República Mexicana, en la que propongo se genera una subjetividad fronteriza contemporánea que se nutre de visiones contrastantes, impuestas desde dos polos nacionales claves en su gestación: los Estados Unidos, específicamente California, y México desde la política centralista ejercida por el partido Revolucionario Institucional durante el siglo XX. Esta subjetividad se ve construida a

través de varios mecanismos de asimilación y desasimilación, de experiencias exclusivas de la región fomentadas, en su mayoría ,por políticas, sino binacionales, pensadas en su función binacional. Subjetividad que analizaré en tres piezas específicas: “El diablo también baila en el Aloha”, de Regina Swain, de la colección *La señorita Superman y otras danzas* (1993), que nos permite ver una Tijuana preglobalizada, en una de sus espacios de economía tradicionales: el espacio público de entretenimiento. Esta pieza narrativa me ayudará a dilucidar al sujeto endriago, termino acuñado por Sayak Valencia en su libro *Capitalismo Gore*. Después analizaré el cuento de Rafa Saavedra titulado “@” del libro *Buten Smiles* (1997), que nos permite analizar la gestación de una subjetividad creativa fronteriza forjada por nociones de posmodernidad, flujo de capitales e influencias transculturales. Por último, e “Zapatistas en la playa”, perteneciente a *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002), de Luis Humberto Crosthwaite, cuento que nos sirve para articular una narrativa capitalista transnacional que produce un flujo y reflujo de cuerpos que utilizan a Tijuana como escenario liminal de necropolítica. Estos tres cuentos reflejan cada uno un punto específico de la década del noventa y nos pueden dar algunas pistas de cómo lo sucedido en esta década se refleja en los primeros años del siglo XXI, periodo que entiendo como determinante para entender la subjetividad fronteriza contemporánea producida en Tijuana, ciudad que argumento funciona como Ciudad-dispositivo. Para cada uno de estos cuentos utilizaré distintas herramientas teóricas que considero adecuadas en un intento de diseccionar con mejor eficacia la lectura de estas piezas. Cuento con la ventaja de analizarlas, en algunos de los casos, a más de veinte años y conociendo el resultado social en que devino el discurso sobre la ciudad misma, de laboratorio de la posmodernidad a una posible incubadora del Capitalismo Gore.

Como he mencionado en los capítulos anteriores, la producción cultural de las ciudades fronterizas mexicanas empieza a tener visibilidad internacional en desfase temporal con su contraparte estadounidense. Me gustaría proponer la década de los noventa como el momento en el cual esta producción logra insertarse en los discursos nacionales, pero sobre todo internacionales. Tanto el arte como la literatura fronteriza, después de décadas de gestación, comienza a tomar relevancia en los noventa y, como bien señala Diana Palaversich en su ensayo “Las fronteras de la literatura”, no es dentro de un contexto nacional que la literatura fronteriza (yo incluiría el arte en esta misma aseveración) emerge, por así decirlo, a un contexto internacional. Palaversich nos dice:

Sin embargo, no hay que engañarse, el interés en la frontera norte no proviene desde adentro de la cultura canónica mexicana que ha decidido rectificar su postura retrograde *vis a vis* la ‘periferia’, sino que más bien se debe al efecto dominó: la frontera México-Estados Unidos había despertado el interés de periodistas, escritores y artistas internacionales y como consecuencia de esto la cultura del centro no ha tenido otro remedio que reconocer, aunque a regañadientes, la importancia de esta zona” (Palaversich 172)

Me gustaría llevar el análisis un poco más lejos y proponer que la razón por la cual periodistas y artistas internacionales encontraron esta producción de su interés, y no fueron necesarias las estructuras de valoración estatales centralistas para lograr el reconocimiento del mercado editorial internacional, se debe a que la producción cultural fronteriza de este periodo es a-nacional. No quiero decir que necesariamente funcione como un producto cultural internacional para México, pero sí, que funciona fuera de las lógicas previstas bajo cualquier Estado nación. Versa sobre lógicas y temáticas imperantes en los espacios de excepción de las lógicas del Estado nación, lógicas, como bien argumenta Palaversich de interés para estos artistas y periodistas afianzados en la teoría del post-modernismo, en algunos casos de forma crítica, pero en otros, nadando cómodamente en mercados neoliberales de la cultura.

Pretendo analizar estos cuentos específicos y a sus autores, con la intención de entender las subjetividades que dibujan en su obra, pero sobre todo, cómo funcionan dentro de las lógicas de la región, específicamente la ciudad de Tijuana, la cual propongo, funciona como dispositivo. En el cuento mexicano contemporáneo, según Lauro Zavala, “una porción considerable de los cuentistas contemporáneos tiene un interés casi exclusivo por contar historias urbanas hasta el grado de convertir a la ciudad en el personaje central de sus cuentos. (Zavala 18). En el caso de las piezas seleccionadas no es distinto el nivel de importancia que los autores que analizaré otorgan a la ciudad, pero propongo que el papel que se le da, más que de personaje, es de ciudad-dispositivo. Este dispositivo recibe, recodifica y comodifica elementos incompatibles para los sistemas de ambos Estados nación, a través de distintos procesos creativos que crean alternativas para insertarse en el sistema social que los recibe. Propongo como ejemplos el caló local que permite la comunicación transcultural, la adaptación del rock&roll al español y su posterior difusión al resto de Latinoamérica o, como analizaremos posteriormente, el flujo en sentido contrario de la música tradicional mexicana, intervenida por procesos electrónicos para su difusión internacional. La función de ese dispositivo es facilitar la existencia y subsistencia de una sociedad en un espacio liminal, marginalizada en relación a las naciones que la influyen.

Lauro Zavala, al describir el cuento posmoderno fronterizo acota: “...la parodia, el tono confesional y las formas de complicidad moral con el lector generan sus propias mitologías instantáneas, como una especie de venganza benéfica frente a la marginación que ha sufrido la escritura de la frontera en relación con la del resto del país durante las últimas décadas”.(64) Entiendo las características mencionadas por Zavala, no tanto como una venganza benéfica, sino como un elemento propiciado por una diferenciación subjetiva,

producto sí de un aislamiento relativo, pero sobre todo de los procesos de recepción, recodificación y comodificación de recursos literarios. Para entender esta función de la ciudad-dispositivo como elemento determinante en el devenir de estos creadores me parece necesario analizar de forma básica a la Tijuana de la década del noventa, su crecimiento poblacional, los proyectos de urbanización e intentos de modernización y su función dentro de la economía nacional como espacio relevante en las dinámicas transnacionales detonadas por el proceso de globalización. La ciudad de Tijuana para el censo del año 1990 contaba con aproximadamente 750,000 habitantes, número que incrementó para el censo del 2000, a poco más de 1,200,000<sup>56</sup>. Entre las múltiples razones de este crecimiento demográfico, la más relevante para este capítulo es, el Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, Canadá y México.

Esta década, como podemos apreciar, no sólo es significativa para la ciudad en su crecimiento sino que a nivel global se caracteriza por dar inicio a procesos determinantes, la re-estructuración del mundo ante el fin de la guerra fría en aras de la globalización neoliberal, la tecnologización global, el acceso a los medios alternativos de comunicación y la desindustrialización de Estados Unidos. Estos procesos son específicamente relevantes para la región fronteriza. La apertura de las fronteras para los productos manufacturados en México, la creciente criminalización de la inmigración y la militarización de la frontera, hicieron de Tijuana un espacio que pasó de ser, en buena medida, de paso a uno en el cual poder establecerse. Uno de los flujos migratorios más importantes fue, y sigue siendo, la migración interna nacional que, dada la peligrosidad y alto costo del cruce ilegal hacia los Estados Unidos, llegaba en grandes números para quedarse. A esto se suman las nuevas oportunidades

---

<sup>56</sup> <http://www.beta.inegi.org.mx/programas/ccpv/1990/>

de trabajo en industrias transnacionales. El otro flujo es el de la población deportada de los Estados Unidos debido, entre razones, a la desindustrialización y la subsecuente precariedad laboral. La capacidad de una ciudad de aumentar su población de 750,000 habitantes a poco más de 1,200,000 en una década, trae consigo grandes cambios, tanto urbanísticos como sociales, para los cuales fue necesario imaginar procesos de reconocimiento, apropiación y adaptación.

Un buen ejemplo de una ciudad, digamos pre globalizada de finales de los ochenta, principio de los noventa, lo podemos encontrar en los cuentos de Regina Swain, recopilados en *La señorita Superman y otras danzas (2003)*. En este libro ella nos narra, entre otras cosas, una ciudad constantemente atacada por las inclemencias climatológicas, deslaves, lluvias interminables, zonas de la ciudad enteras cubiertas de lodo. Swain nos retrata una precariedad urbanística que cubre todos los espacios en que se desarrollan sus cuentos, en algunos casos Tijuana es reconocida por los nombres de lugares públicos, en otros, no necesariamente. La autora constantemente altera las nociones de lo que se consideran “buenas costumbres”, establecidas estas por una sociedad afirmada bajo las prácticas de consolidación nacional. En la región fronteriza, históricamente percibida como espacio carente de buenas costumbres, esta alteración resulta casi obligatoria. Los personajes de sus cuentos son variados y la mayoría son, si no marginados, parte de una clase media trabajadora. Los que retrata como marginados son constantemente errantes: “nadie supo cómo llegó o de dónde vino, Don Benito mismo lo había olvidado”(33). Gitanos, “jipis” y demás personajes nos permiten adentrarnos en el mundo creativo de Swain, un mundo, en general, preglobalizado.

La capacidad de Swain de cuestionar las estructuras preestablecidas que para inicios de los noventa ya mostraban sus resquebrajamiento, estructuras de género sobre todo

pero también nacionalistas, es evidente. Esta capacidad pareciera ser una de las razones por la cual se le otorgó el premio de cuento Gilberto Owen en 1992. Juan Villoro nos dice en la contraportada de la edición de 1993, “Los críticos del Daily Planet han dicho que Regina Swain es una escritora "peligrosamente iconoclasta"... Swain convierte sus emociones en sopas instantáneas, prepara panes de lluvia y adivina tragedias con artes de gitanería. O lo que es lo mismo: otorga nueva vida a los arquetipos de fin de siglo...”<sup>57</sup> En este libro podemos ver una narrativa que inicia la ruptura entre las dinámicas de una ciudad fronteriza pre-capitalista que cuestiona su papel dentro de la realidad nacional, y la ciudad marginalmente globalizada que cerraría el milenio, pero sobre todo, nos permite ver de forma temprana elementos y fenómenos sociales que se perpetuarán y agudizarán para principios del nuevo milenio.

Regina Swain, nacida en Monterrey, Nuevo León y asentada en Baja California, en su cuento “El diablo también baila en el Aloha”, nos permite ver una de las subjetividades gestadas en la ciudad fronteriza, la del sujeto endriago. Las acciones se llevan a cabo en un espacio público muy específico, un salón de baile en la avenida Revolución, la primera calle de Tijuana y, por muchos años, los años en los que la economía giraba entorno al turismo americano, el centro de la vida social y económica de Tijuana. El cuento inicia de esta forma: “Fiebre del sábado en la noche. La ciudad sigue siendo la misma, no importa cuánto llueva o cuánto se vaya en los deslaves. La Frontera sigue siendo la misma: Zona Libre desde que era sólo una pequeña isla llamada California.”(23) En relación a este espacio fronterizo específico Sayak Valencia en su libro *Capitalismo Gore* nos dice: “La cercanía con el poder económico y político más influyente del mundo globalizado hace que Tijuana, al hallarse en un punto geográfico estratégico, se convierta en una zona ideal para el tránsito de productos y

---

<sup>57</sup> Juan Villoro escribió la contraportada del libro *La señorita Superman y otras danzas*

servicios ilegales que buscan acceder al mercado estadounidense, por ser uno de los mercados de consumo más prósperos de la historia”(128). Entendemos pues, la Tijuana de inicio de los noventa como un lugar de relevancia por su función de tránsito, una ciudad-dispositivo que facilitaba, como lo había hecho históricamente, el consumo, tanto de substancias, como de cuerpos y experiencias. La ciudad traducía de una cultura a otra, reduciéndolas, en muchos de sus casos, a meros estereotipos, pero haciendo las traducciones lo suficientemente reconocibles para convertirlas en mercancía. En este cuento entendemos a la ciudad misma como una marginal, víctima de procesos climatológicos, débil o nulamente administrada por las instituciones en su función de protección civil. Una ciudad con una población en crecimiento, carente de instituciones efectivas pero en sí, una zona libre, capaz de subsistir en el aislamiento.

Es en un bar de esta ciudad que “una jovencita” vestida de blanco, la cual no pidió permiso para salir esa noche pero sí “ha rezado a los santos para que le manden un hombre guapo, jurando bailar con él aunque sea el mismísimo demonio” (24), encuentra al “Diablo Jiménez, judicial respetable, hombre de ley al servicio del pueblo”. Jiménez es descrito como “un tipo alto, pelo güero-ojos azules” que coincide con los estándares de belleza occidental, perpetuados nacionalmente por siglos de sistemas de castas y sus procesos residuales contemporáneos, e internacionalmente por la misma maquinaria mediática de la cual California es, en sí, uno de los centros históricos. El Diablo Jiménez hace una entrada narrada casi cinematográficamente, como el objeto del deseo, bien vestido, buen gusto en su consumo, y comienza a bailar con la protagonista. De pronto se va la luz:

El Aloha se ha quedado a oscuras y los de seguridad -grandotes y bigotones- se mueven apresurados: nadie debe salir sin pagar, nadie debe aprovechar el pánico, nadie debe... pero en cuestión de segundos todo vuelve a la

normalidad, todo menos... La joven del vestido blanco se encuentra tirada en el suelo con todo y peinetas, no hay rastros del Diablo Jiménez, que parece haber partido sin pagar la cuenta y el humo con sabor artificial ha sido sustituido por un desagradable olor a azufre y piel quemada. La muchacha solloza sobre el parquet de la pista y se lleva la mano a las nalgas; sus amigas, que han acudido a ver qué sucede, se horrorizan: ahí donde la mano del Diablo guapo se posaba hace unos minutos, hay una mancha de vestido chamuscado. (25)

Swain nos da un personaje prototipo de lo que Sayak Valencia denomina como el sujeto endriago en su libro *Capitalismo Gore*. Este sujeto marginal, cuya mitología es apropiada por Valencia de *Amadís de Gaula*, es un monstruo mitad hidra, mitad dragón, que funciona dentro de las lógicas más violentas del heteropatriarcado para acceder al mercado de consumo e insertarse en el capitalismo como una contraparte, abiertamente violenta, al imaginario del hombre económica y legalmente realizado dentro de la sociedad. A estos sujetos “se les inscribe como triunfadores dentro de las lógicas del capitalismo, al mismo tiempo que se crea, por medio de sus figuras, un imaginario en el cual la interpretación popular los legitima y justifica dentro de la lógica capitalista por acceder al modelo de progreso y enriquecimiento dictado por el hiperconsumismo social y el mercado global (Valencia 71)”. Valencia argumenta que es necesario visualizar las relaciones entre la economía legal y la ilegal y cómo el uso de la violencia funciona como “elemento de Necroempoderamiento capitalista”(19). Propone entender el capitalismo gore como “la dimensión sistemáticamente descontrolada y contradictoria del proyecto neoliberal” (19). En el Diablo Jiménez podemos ver las características elementales de este sujeto endriago, y en la Tijuana de principios de los noventa, el dispositivo perfecto para el desarrollo del mismo.

El hiperconsumismo promulgado por el sistema capitalista global afecta a toda la población fronteriza, tenga o no el poder adquisitivo necesario para funcionar dentro del

sistema. Valencia entiende a esta población, incapaz de participar en el sistema de privilegios, como los receptores de la violencia explícita producida por el necroempoderamiento capitalista. Dentro de esta población históricamente oprimida existen individuos que ejercen la violencia como mecanismo de auto-inserción en la economía. Imaginemos a los miembros de los cárteles de la droga, tanto los líderes como los sicarios; los dueños de los prostíbulos y los proxenetas; a muchos de los políticos y policías corruptos, personajes como el Diablo Jiménez, por dar algunos ejemplos.

El Diablo Jiménez, presentado como policía judicial respetable, nos permite entender la función del Estado, o la ausencia del mismo, dentro de la ciudad-dispositivo para la formación de la subjetividad endriaga.

La imagen del policía judicial que a la vez es un criminal es una forma extrema de dualidad ciudadana. Otro ejemplo similar de dualidad es propuesta por Agamben en su ensayo “The Man and the Wolf”, en el cual nos dice “What had to remain in the collective unconscious as a monstrous hybrid of human and animal, divided between the forest and the city- the werewolf- is, therefore in its origin the figure of the man who has been banned from the city. (Agamben 105). El Diablo Jiménez no ha sido expulsado de la ciudad, pero pretendo entender Tijuana como espacio liminal dentro de la estructura del Estado nación, las afueras de la gran colectividad nacional. El margen en el que opera nuestro personaje es, y ha sido históricamente, un lugar de transición entre el afuera y adentro, el dispositivo en el cual se puede generar el cambio de un estado a otro, un lugar en el que el personaje de Swain funciona como ambas cosas, diablo y humano, representante y quebrantador de la ley, y esta capacidad dual le permite acceder al capital tanto social como económico.

Valencia nos dice: “Esta ampliación de la racionalidad económica implica la implantación de un modo débil de gobernabilidad por parte del Estado y su flexibilización, de tal suerte que sea la economía quien se ponga a la cabeza de la gubernamentalidad y sus gestiones, trayendo como consecuencia -a través de la desregulación impulsada por la globalización- la creación de dobles marcos o estándares de acción que permiten la precarización laboral mundial, al mismo tiempo que alientan el surgimiento de prácticas gore, ejecutadas por sujetos que buscan el cumplimiento de una de las reglas más importantes del liberalismo para hacerse de legitimidad económica y de género y, por tanto, social: encarnar la figura del self-made man. .” (Valencia 30) Los modelos del Estado nación en su papel de protector civil se encuentran lejos de satisfacer las necesidades básicas de sus pobladores marginados y, aún más lejos, de satisfacer las necesidades de consumo creadas por el sistema global. Esta incapacidad genera en la ciudad-dispositivo, la cual nunca es completamente parte de un Estado o de otro, una complicada versión del estado de excepción, un espacio propicio para la codificación del sujeto endriago.

Los personajes de Swain forman parte de esta población fronteriza, marginalizada geopolíticamente en relación a sus conciudadanos mexicanos del centro de la república y, a la vez, en relación a sus vecinos inmediatos: la mayor potencia económica mundial. El diablo Jiménez que “atraviesa la puerta con todo y un par de mancuermillas al estilo James Bond” (24), con su estatus de Judicial respetable, recorre la ciudad encantando y aterrorizando. Swain nos dice, “Jiménez no es un diablo feliz, dejó de serlo cuando la Iglesia Católica advirtió a sus compañeros de escuela que "con el diablo NO se juega", es por eso que ahora vaga de bar en bar, de fiesta en fiesta, buscando recuperar su niñez perdida; es por eso que frunce el entrecejo en un gesto que a la joven de la esquina aburrida le parece encantador.”

(25) La infelicidad del Diablo Jiménez nace a partir de una infancia en la que fue aislado y marginalizado social y, como intento argumentar, geográficamente. El enojo del Diablo Jiménez, el cual se refleja en su entrecejo, es leído por la joven con benevolencia. Es esta misma dualidad lo que hace de algunos de los sujetos endriagos “carismáticos [que] no niegan sus actividades sino que las pregonan y las convierten en un modelo de necroempoderamiento que puede erigirse, dado la precarización económica, como deseable globalmente, creando así una cultura de reificación del crimen” (71). La capacidad de Jiménez de participar en esta dualidad: hombre de ley/criminal, encantador/violentador, le otorga un poder sobre una gran parte de la población, la población económicamente más vulnerable, los ciudadanos en tránsito, de ciudadanía y residencia cuestionada, la población que funciona al margen de los estatutos del Estado nación en el que la ciudadanía es respaldada por su capacidad de arraigo a un territorio específico por un tiempo específico, cuerpos en tránsito entre el afuera y el adentro, muchos de ellos expulsados hacia el norte desde el sur, por marginalidad económica, y desde el norte, por la incapacidad de ser reconocidos como ciudadanos: una población Homo Sacer<sup>58</sup>, vulnerable a la muerte prematura.

En Tijuana, como menciona Fernando Jordán y discuto más a profundidad en el primer capítulo, históricamente “se traficaba con la salud y con las leyes. El contrabando era oficio de todos. La prostitución creció como planta en invernadero. El “estado seco” implantado en Estados Unidos se ahogó con el aguardiente que vertieron Sodoma y Gomorra al otro lado de la frontera.” (Jordán 86). El espacio geográfico de esta ciudad, como nos dice

---

<sup>58</sup> El Homo Sacer, figura social de origen Romano que representa a todo aquél individuo que ha sido criminalizado y por ende, despojado de su ciudadanía. Al encontrarse excluido cualquiera podía darle muerte sin ser considerado homicida. Giorgio Agamben analiza el termino en el contexto actual de movimientos migratorios, espacios de detención y procesos de deportación.

Swain, es capaz de negociar este tipo de dualidades legal/ilegal en razón de la supervivencia y, en muchos de los casos, de la acumulación de capital. “La Frontera sigue siendo la misma. En el Aloha, las luces le pintan el cabello a los turistas que observan asombrados la mancha negra que el diablo dejó sobre la pista de baile. Un voceador anuncia desde la entrada: Pásele, pásele, amigo, tenemos pelos del diablo, azufre infernal para lavar sus baños, pásele, amigo, aquí merito es donde baila el diablo.”(25) Es interesante pensar en el bar Aloha como metáfora de Tijuana: la capacidad de absorción y capitalización de la leyenda negra. Su capacidad de cooptarla, codificarla y comodificarla.

Las características que Swain otorga al diablo Jiménez como justificaciones para su subjetividad endriaga, podrían a grandes rasgos trasladarse al imaginario de la ciudad entera. Como ejercicio basta parafrasear a Swain, Tijuana no es una ciudad feliz, “dejó de serlo cuando la Iglesia Católica advirtió a sus compañeros de escuela que "con el diablo NO se juega", es por eso que ahora vaga de bar en bar, de fiesta en fiesta, buscando recuperar su niñez perdida”, víctima de el aislamiento del estado nación, marcada por la leyenda negra, se apropia de ella para explotarla y funcionar en el mercado capitalista global al que poco tiempo después de la publicación de este libro de cuentos, ingresaría de manera accidentada por medio del Tratado de Libre Comercio. No me gustaría tipificarla como una ciudad endriaga, pero podría cumplir con varios de sus perfiles, una ciudad dual, funcional dentro del mercado global dado su poder industrial y, a su vez, plaza codiciada para los carteles de la droga. Ciudad que se revela carismática y al mismo tiempo peligrosa.

La condición dual que permite la subjetividad endriaga, propongo podría tener una contraparte creativa. Si por un lado la región es propicia para la gestación de una subjetividad endriaga, lo es también para otros tipos de subjetividades, una de ellas sería, por nombrarla de

alguna forma, multidisciplinar. La ciudad-dispositivo en su constante negociación de realidades nacionales, muchas veces divergentes, friccionando en su geografía, ha tenido que diversificar sus métodos de entendimiento, su capacidad relacional. A mi parecer, esto ha generado agentes creativos capaces de manejar distintos instrumentos en su producción. El impacto de la marginalización en la subjetividad fronteriza es, a mi parecer, difícil de calcular, pero necesario examinar si pretendemos crear las herramientas teóricas para analizar la producción cultural de la región y el devenir de la misma.

### **Tijuana makes me happy**

Mientras leo el libro *Ensayos de Juguete*, de Regina Swain, en el que intenta insertar en la generación X a los creadores de la frontera, no puedo dejar de recordar una fotografía en la que ella posa abrazada de Rafa Saavedra, ambos sentados a una mesa. La fotografía podría ser atemporal, pero la moda apunta a la década de los noventa. Ambos ven a la cámara y se inundan de la luz de un flash que los ilumina sólo a ellos, dejando a otros comensales en la oscuridad necesaria de los bares. Me es imposible reconocer el lugar, pero imagino que es uno de los bares de la avenida Revolución, como el que sirve de escenario para el cuento de Saavedra, “@” de *Buten Smiles* (1997), y me parece entender lo que Swain nos explica sobre la subjetividad compartida por los creadores de su generación. Creo que logro entenderlo más que por su obra, por la obra de Rafa Saavedra, (Tijuana, 1967-2013).

Creador de la frase “Tijuana Makes me Happy”, Rafa Saavedra, a lo largo de sus treinta años de producción cultural como escritor y dj fue testigo y cronista del viraje teórico de postmodernismo a necropolítica que vivió Tijuana como ciudad y como concepto. Durante las últimas décadas del siglo XX hasta su muerte en el año 2013, Saavedra articuló un corpus

creativo que entiendo como una disección de la subjetividad fronteriza. En la obra de Rafa Saavedra desde su primer Fanzine, *Psychocandy* de 1985 hasta su último libro *Dios me persigue*, de 2014, podemos encontrar un ímpetu contracultural. Sus libros han sido publicados por editoriales independientes con limitada distribución y su obra, en términos geográficos, es marginal en relación a los centros culturales de una nación centralista, más preocupada por afianzar la identidad nacional en sus fronteras que por escuchar y validar los discursos de ciudadanía alternativa generados en sus márgenes. La obra de Saavedra prepondera la crónica urbana de una ciudad que a partir de la Operación Guardián y hasta La Guerra contra el Narco, en muchos aspectos, ha sido más asociada con un estado de excepción que con un espacio de ciudadanía.

A pesar de la marginalidad social derivada de la evidente disparidad económica de las ciudades fronterizas del norte del país, o tal vez, como ya hemos mencionado, por los efectos de estas mismas problemáticas en la subjetividad fronteriza, Tijuana ha logrado colocarse en los reflectores nacionales e internacionales como una ciudad con una producción cultural importante. Me interesa analizar la obra de Saavedra como ejemplo de una que se produce a través del concepto de ciudad-dispositivo, que recibe-recodifica-comodifica las culturas promulgadas por las dos naciones que influyen en sus ciudadanos. Quisiera proponer este proceso como uno por el cual la subjetividad fronteriza se proyecta. Esta subjetividad, sujeta a este proceso de recepción-recodificación-comodificación funciona, al mismo tiempo como dualidad, eso que se recibe y eso que se comodifica, y en muchos de los casos, de forma transdisciplinar.

En el caso específico de Rafa Saavedra esta dualidad le permite hacerse presente en la escena creativa tijuanense de dos formas: como escritor y como DJ. Su capacidad de crear se

divide en dos productos culturales distintos; por un lado la literatura, específicamente la narrativa, para consumo individual, usualmente en el espacio privado y, por otro, la apropiación de música diversa, re-articulación de la misma por medio de ensamblajes y por último la commodificación de esta al compartir sus sets en el espacio público tijuanaense, funcionando la mayoría de las veces, al margen de las instituciones de validación nacional.

En los casi treinta años de publicación Rafa Saavedra escribió casi de forma exclusiva sobre Tijuana, la experiencia de vida nocturna, y hasta cierto punto se convirtió en el cronista cultural de la ciudad. Por un lado, como muchos de los creadores de su generación, intentó insertarse en el discurso nacional para ser leído, visto y escuchado desde el centro de la república y, por el otro, creó en aislamiento con problemáticas específicas muy distintas a las del centro del poder, la Ciudad de México, teniendo una resonancia glocal. Su producción constantemente recurría a la apropiación de códigos multiculturales para, re-codificarlos y commodificarlos. Los productores tijuanaenses, acostumbrados a trabajar desde los márgenes, a atender al público estadounidense, han funcionado históricamente como un dispositivo de una producción cultural híbrida, tal como Hanneke Stolk señala en su Ensayo “This Is Not Mexico, This Is The Border!: Discourses on Authentic Mexican Culture in Tijuana”, “Mexican culture is supposedly replaced by meaningless stereotypes about Mexicans, and on top of that contaminated and overrun by American mass culture. Av. Revolution is described as 'a constructed zone, a contradictory, and a disputed zone of the postmodern condition of depthlessness, displacement, and material syncretism” (Stolk, 131). Stolk nos dice que Tijuana no es México, sino más bien un dispositivo que apropia, re-codifica y commodifica imaginarios culturales que se le imponen desde los dos polos nacionales.

Rafa Saavedra, creó un cuerpo de trabajo contracultural, en relación a la producción cultural de la ciudad de México, pero constitutivo de una subjetividad fronteriza específica. La Avenida Revolución funciona en Saavedra como el centro y arteria principal de la ciudad y como el lugar desde el cual se le toma el pulso al corazón cultural. Esto es relevante porque de forma irónica, la ciudad ha hecho de la misión revolucionaria vasconcelista de cohesión identitaria nacional “una caricatura”, pero también es interesante porque al reducir la identidad cultural de una ciudad al espacio público tipificado por la leyenda negra, tenemos que entender la vida nocturna de la ciudad como uno de los ejes constitutivos de subjetividad fronteriza.

En “@” Saavedra explora la vida nocturna de Tijuana de mediados de los noventa, su narrador carece de género, algo difícil en español cuando la mayoría de los artículos y pronombres lo demandan. Intenta representar a una generación exaltada, sexualmente activa, pero desapegada de las nociones de género, en un baile frenético en algún bar o club de la Avenida Revolución. La narración es un monólogo que se prolonga a través de las siete páginas de el texto:

“Todos nosotros y todas nosotras que vivimos aquí y somos jóvenes víctimas del moderno ocio, hacemos fila para entrar a los clubes y sonreímos si tenemos un pase que garantice la entrada libre, y si no pagamos el cover de tantos dólares y entramos felices y saludamos a los meseros que son nuestros amigos y a nuestros amigos que vienen detrás de nosotros y nosotras los esperamos en la barra en donde pedimos doble ración de cerveza o tequila o margaritas de fresa que siempre tienen mucho hielo y saben poco o nada a fresa y todos tratamos de evitar los especiales porque son combustible que nos fulminan rápidamente en la segunda tanda y nos deja a todos una horrible resaca a la mañana siguiente. (27)

Saavedra nos narra la experiencia de la clase media mexicana formada en una ciudad fronteriza que cae víctima del ocio moderno. Esta clase media de jóvenes tijuanaenses de los

noventa tenía elementos de influencia que pocos habitantes de otras ciudades mexicanas tenían, no solamente el derrame cultural estadounidense, música, moda, literatura y cine, sino también un flujo de inversión transnacional en la industria maquiladora. De pronto en unas cuantas décadas la ciudad, que muchos consideraban de tránsito hacia el sueño americano, se convertía en un lugar al que se puede migrar para conseguir un mejor empleo. Según el investigador Alejandro Díaz-Bautista "Para 1998, las maquiladoras representaban el 34% del total nacional en términos de fábricas industriales y el 21% en términos de empleos. El valor agregado en Baja California representó el 22% del valor agregado total de la nación, dicho de otra forma 10 mil millones de dólares que ingresaron al país como resultado de la actividad maquiladora. En el cuarto trimestre de 2000, la ciudad de Tijuana albergó más del 64% de las maquiladoras en Baja California y el 68% de los trabajadores a nivel estatal." (129). Tijuana, en ese momento, contaba con la menor tasa de desempleo de la nación, lo cual se traduce en la potencialidad del consumidor.

El consumo cultural, dada la particularidad geográfica que diferencia a Tijuana de cualquier otra ciudad no fronteriza, lo podemos ver en líneas como: "le pedimos al dj que ponga canciones de Pulp o de los Chemical Brothers y a veces queremos escuchar a The Human League y canciones disco y rolas ska e instrumentales jungle" (Saavedra, 30). El arte y la literatura de la región fronteriza, además del acceso a la tecnología y en muchos caso a la lengua, llevó a esta juventud de clase media tijuanense a entrar de lleno en una supuesta era de postmodernidad. Saavedra nos dice "Todos nosotros y todas nosotras somos parte de un batallón platónico de antihumanistas rebeldes en eterno día festivo una armada de amantes en terapia intensiva átomos y nanotecnismos que forjan un millón de sueños que se prodigan en escuelas y en diferencias marcadas por la inutilidad de los estereotipos y moldes caducos

todos estamos desprovistos de ese margen de culpa impuesto por la tradición y la gran familia Mexicana...” (31) La energía de la narración, que raramente se detiene a respirar, articula un enfoque postmoderno del consumo, de ocio y cultura y una a-nacionalización que separa la frontera del resto de la república. Podemos ver la concientización de la marginalidad y la capacidad de los personajes que utilizan esta “zona libre” para articular una subjetividad diferenciada al entenderse “desprovistos” de las limitantes morales tradicionales nacionalistas.

Saavedra nos narra de forma vertiginosa cómo la juventud tijuanaense de finales de siglo XX abrazaba la vida nocturna de fiesta como estilo de vida, como eje creador de subjetividad; nos mostraba a la vez cómo sus personajes caían en uno de los engaños de la postmodernidad y su entusiasmo hilarante de consumo. Frederic Jameson en la introducción a su libro *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* nos dice:

Indeed what happened to culture may well be one of the more important clues for tracking the postmodern: an immense dilation of its sphere (the sphere of commodities)... a quantum leap in what Benjamin still called the “aestheticization” of reality (he thought it meant fascism, but we know it’s only fun: a prodigious exhilaration with the new order of things, a commodity rush, our “representations” of things tending to arouse an enthusiasm and a mood swing not necessarily inspired by the things themselves... (Jameson x)

En este texto de Rafa Saavedra podemos encontrar la “aestheticization” de la realidad y el “commodity rush” representado por la fiesta infinita como forma de escape a la marginalidad y explotación del espacio fronterizo. La vertiginosidad de la narrativa: “nuestros amigos los happy children of the revolution catatónicos perdidos entre el humo y los estrobos entre gringos y chicanos y negros y orientales y europeos nosotros seguimos siendo nosotros slackpies con ropa importada y de segunda con trusas Calvin Klein y eslogans de Brillo en nuestros cuerpos y wonder bras aplaudiendo con silbatos los aciertos del dj "(31). La nota celebratoria del multiculturalismo y el consumo sólo terminan en un vacío histórico de

indiferencia comunitaria "lo único que finalmente nos importa aquí y ahora es bailar y por eso y porque sí y porque no asistimos libremente a los clubes de la city cada miércoles." (31) La "prodigious exhilaration" que nos menciona Jameson se convierte en una herramienta estética eficaz que resuena con una juventud tijuana que comenzó a diferenciarse del resto de país con base en el consumo auspiciado por el incipiente proyecto de globalización que se asentaba en la frontera y pronto devendría en lo que Valencia denomina Capitalismo Gore. Una década después, la gran mayoría de los bares de la Revolución serían sólo espectros, carcasas arquitectónicas. La avenida convertida zona de nadie por la guerra contra el "narco" y el creciente miedo estadounidense al "otro", derivado del once de septiembre de 2001.

### **Dj Rafadro**

Tijuana se dio a conocer como una ciudad al servicio del turismo californiano durante el período de la Ley Volstead de prohibición en los Estados Unidos. La industria turística requirió de profesionales del entretenimiento, en específico músicos. La ciudad creció escuchando una *playlist* sincrética para comensales con deseo de una experiencia mexicana "auténtica" con mariachi, banda, son y conjunto, pero también de música estadounidense, jazz, big band y eventualmente rock and roll y música electrónica. Este sincretismo podría fácilmente ser ejemplificado con la escena en que Lou Dimon Philips, en su papel de Richie Valens, escucha el son veracruzano "La Bamba" en una cantina de Tijuana, en la película homónima del son, para eventualmente crear la versión en rock y proyectarla como éxito internacional<sup>59</sup>. La escena muestra cómo en esta visita se produce uno de los múltiples sincretismos musicales que se generarían en la región fronteriza a lo largo de su historia.

---

<sup>59</sup> Según la revista Rolling Stone "La Bamba" está situada en el número 354 de las 500 mejores canciones de todos los tiempos, siendo la única de esta lista cantada no cantada en

Para finales de la década del noventa, pero sobre todo posterior al declive turístico resultado del ataque terrorista del 11 de septiembre, la cultura musical de la ciudad comienza a tomar en cuenta al consumidor local como uno potencial. Siguiendo de forma orgánica la receta sincretista, una banda logra notoriedad internacional y lo hace dentro de un género de vanguardia: la música electrónica. “Nortec, a local version of electronic music that combines techno, norteño, and contemporary Latin sounds, has made a big splash in the United States and Europe” (Insley,107). Este colectivo de músicos electrónicos se conformó a finales de los noventa y su éxito internacional fue inmediato. Aunque el proceso sincrético no era nada nuevo para la historia musical de la ciudad, sí coincidía con el auge de posmodernismo como ideología, y el fenómeno Nortec lograba resonar en diferentes niveles de estudio: como música y como fenómeno social fronterizo.

Los djs de Nortec, de forma individual, habían estado activos en la escena cultural de Tijuana desde la década de los ochenta, logrando una notoriedad local limitada a lo que se podría llamar el “underground” musical de la ciudad, mundo en el que Rafa Saavedra se desarrollaba como cronista y Dj. Este colectivo produjo la canción "Tijuana makes me happy" como un homenaje a la cita de Rafa Saavedra. Algunas letras dispersas proceden directamente de la obra literaria de Saavedra y el propio Saavedra, que no forma parte del colectivo como creador de temas, en su faceta de DJ con su nombre Rafadro, mezcló constantemente la música de Nortec en diferentes eventos en ciudades como San Diego, Los Ángeles, San Francisco y distintas ciudades de México. La condición híbrida de estilos, como podemos ver, no es una casualidad, sino más bien una bien pensada estrategia de diferenciación, uno más de

---

inglés. <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-songs-of-all-time-151127/dr-dre-and-2pac-california-love-34647/>

los resultados de la ciudad-dispositivo que decodifica elementos culturales, los recodifica y finalmente los comodifica. Estos creadores de música electrónica, género principalmente primermundista, utilizan su acceso a la tecnología e instrumentos electrónicos para mezclar sonidos tradicionales mexicanos, creando de esta forma, una base musical original de la ciudad-dispositivo.

Rafa Saavedra además de tener su programa semanal de radio universitaria *Selector de Frecuencias* mezclaba en diferentes espacios de la ciudad, en ocasiones abriendo para algún DJ internacional de visita en Tijuana. “His DJ personality is Rafadro. He has been the opening act for Aviador Dro, Stereo Total, Ana D, Adanowsky, Casiotone for the Painfully alone, Pigmy, and The Whitest Boy Alive, among others.”<sup>60</sup> Es interesante encontrar esta información como parte de su resumen bio-bibliográfico porque nos deja ver una interesante aproximación a la cultura pública y cómo el propio Saavedra percibía su faceta de escritor directamente ligada a su faceta de D.J. En el ensayo “Dancing with desire: cultural embodiment in Tijuana's Nor-tec music and dance”, Alejandro Madrid entrevista a Saavedra en relación a la imagen del colectivo:

The tijuanaense writer Rafa Saavedra 'Rafadro' states that almost every aspect in the development of the Nor-tec scene has been registered by the local, national or international media in one way or the other. Through video recordings, written reviews and chronicles, photographic articles, and of course music recordings, the presence of both an underground and a mainstream media has always been part of the Nor-tec experience (Madrid, 389)

Saavedra comprendía la interdependencia de las disciplinas, la importancia de la documentación, de poder moverse a través de fronteras de difusión mediática. La idea del

---

<sup>60</sup> [2]<http://contemporarylatinowriters.wikispaces.com/04.+Music%2C+Radio%2C+and>

escritor solitario, aislado en su habitación, leyendo o escribiendo frenéticamente, era obsoleta para Saavedra. El tema principal de su escritura fue la ciudad, y la ciudadanía que podría crear experimentando la ciudad en todos sus contextos, pero sobre todo en la vida nocturna. Esta presencia pública podría muy bien traducirse al hecho de que nunca publicó una novela y sus cuentos son, en su mayoría, de pocas páginas. Desde otra perspectiva podríamos también argumentar que por medio de su carácter interdisciplinar como DJ y como escritor fue que logró tener un mayor impacto en la producción cultural de la ciudad. Saavedra parecía entender que los procesos tradicionales de validación cultural nacional no le favorecían, nunca ganó ningún premio o beca nacional, no publicó en las editoriales de distribución nacional pero sí, y de forma muy eficaz, utilizó las herramientas digitales para promover su producción cultural.

Ya para finales de los noventa y principios de los dos mil, periodo que como he mencionado anteriormente coincide con una drástica caída del turismo y, en general, con el cambio de flujos migratorios (más personas deportadas que turistas entrando de norte a sur y más personas buscando asentamiento en la ciudad que utilizándola como ciudad de paso), Rafa Saavedra se convirtió en una de las primeras presencias en la escena cultural digital. La elusiva modernidad a la que la ciudad fronteriza aspiraba no estaba encarnada en las eficientes líneas de ensamble de las maquiladoras sino, posiblemente, en la accesibilidad a las herramientas digitales y al lenguaje adquirido a lo largo de tantos años de servicio a, y en cercanía con, Estados Unidos. A su plataforma de auto-publicación se fue sumando poco a poco la gran mayoría de la comunidad cultural de Tijuana. Saavedra creó el Tijuana Blogita Front, una base de hipervínculos de todos los bloggers locales que surgieron durante los

primeros años del milenio. La población creativa marginada de México tenía de pronto una manera inmediata de publicar y ser leída a nivel nacional e internacional.

Ante la poca atención por parte de las principales editoriales nacionales, los escritores de la región fronteriza recurrieron a nuevas herramientas de publicación. Diana Palaversich en una de sus notas de pie de página afirma sobre Saavedra:

Rafa Saavedra podría definirse como el promotor cultural de toda una generación de tijuaneños jóvenes a la cual, por su diario uso de internet, suele llamarse la Generación @. Escritor, estudiante de la carrera de comunicación, DJ, Saavedra ha logrado movilizar a la juventud de clase media para organizarse en una comunidad virtual llamada Tijuana Bloguitas Front. Este grupo contaba en 2003 con más de 140 integrantes...Es importante notar que la fiebre de los blogs empezó en Tijuana y después se extendió al sur de México...(182)

Muchas de las principales actores de la literatura norteamericana hicieron oír sus voces a través de la blogósfera, como señala Fallon en su ensayo "Time for (a Reading) Community? The Border Literary Field(s) in the 1980s and 1990s":

The younger writers like Dolores Dorantes, Gutiérrez Vidal, Saavedra, and Yépez thrill in the practice of blogging, imagine new reader-writer relations, and interact with broader audiences throughout Mexico and around the world. Yet they also consistently maintain regional identifications through collective projects (like Tijuana Bloguita Front), online links grouped by localities, regionally focused content, and philosophical defenses of linkages among place, culture, and expression.(Fallon, 66)

El Tijuana Blogita Front, creado por Saavedra, no sólo permitió la disseminación de literatura fronteriza o producida en la frontera, que de otro modo habría tenido dificultades para ser leída en el resto del país, sino que, a nivel local, también permitió a los productores culturales, en general, alcanzar nuevos públicos dentro de la misma ciudad fronteriza y cohesionar, tal vez de forma rudimentaria, algunos conceptos y estéticas interdisciplinarias.

Para los artistas gráficos, los músicos, y los escritores, el hecho de que Rafa Saavedra fuera en sí un creador interdisciplinar fue una ventaja. El Tijuana Bloguita Front en su función de central de vínculos propició que creadores de distintas disciplinas compartieran su producción en una plataforma capaz de emitir video, música, imagen y texto, algo inaudito antes de la era digital. Durante los años ochenta y noventa la mayoría de estas expresiones artísticas tenían que ser experimentadas personalmente, muchas veces en un lugar específico. Había un proceso de consumo de elementos analógico o en el caso de productos digitales estos se repartían aún en su formato físico, revistas, fanzines, cintas de video, C.D.s, DVD's etc. Estos elementos que Saavedra había utilizado de forma regular dándole una amplia difusión local pero limitada difusión nacional o internacional eran difíciles de diseminar, incluso de experimentar en vivo. Las necesidades presenciales promovían el sectarismo de los creadores con base en su género creativo y esto, de cierto modo, fue contrarrestado al establecer una amplia conectividad digital. El Tijuana Bloguita Front ayudó a consolidar una comunidad que anteriormente había tenido dificultades para cohesionar una producción cultural propia de la ciudad, además de dificultades de difusión e inserción en el imaginario cultural nacional:

Nonetheless, they still register their connection to the region as they take up the border in much of their writing, and they specifically associate themselves with the border cities by forming collectives like the Tijuana Bloguita Front and grouping their internet links by locality. Moreover, as Yépez argues, going beyond the border area to connect with others through the internet enables the writers to attack “the literary politics of Mexico City” and overthrow “borders on how age, prior status, geography . . . etc., affect literary ‘role playing’ (Fallon, 63)

La blogósfera dio a Saavedra una audiencia mayor a la obtenida por sus publicaciones analógicas, y su capacidad de apreciación y movimiento entre disciplinas permitió proyectar

al resto de la república y el extranjero la idea de una producción cultural relativamente coherente en la ciudad. Su presencia cibernética en conjunción con su presencia física en la escena cultural de Tijuana hizo de Rafa Saavedra un ejemplo de cómo se puede vivir el espacio público y cibernético de una ciudad fronteriza con las ventajas y desventajas de un escenario de tránsito migratorio proyectado bajo un sistema económico neoliberal aspirante a una esquivada idea de modernidad.

La ciudad-dispositivo de entre siglos, delimitada para el tránsito de cuerpos y deregulada para el tránsito de mercancías, tuvo en Rafa Saavedra un agente creativo que supo utilizar las herramientas digitales para diseminar la cultura tijuana desde una perspectiva glocal. El relato “@” podría representar a la Tijuana que García Canclini llegó a denominar como “uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad” (Canclini 293). Vemos en este relato la dilatación inmensa de la “sphere of commodities” que nos menciona Jameson y deviene en una sociedad de hiperconsumo, de fiesta infinita como forma de escape, ya no necesariamente para uso y gusto del turista estadounidense, sino también para el consumidor local que alcanza en estos años un poder adquisitivo nunca antes visto. Un grupo reducido de clase media tijuana con la capacidad de funcionar de forma transfronteriza. Palaversich lo describe de la siguiente forma:

“Saavedra se acerca de una manera intimista al predicamento existencial de los jóvenes tijuana que van de una fiesta a otra, cruzan la frontera sin problemas para consumir productos más en boga del otro lado y despliegan una actitud hacia la vida que, a la manera mexicana, se podría resumir como ‘todo me vale madre’. En general, Saavedra los presenta como un grupo cuyo estilo de vida tiene más en común con la acomodada Generación X de Norteamérica que con aquella de las mayorías de la juventud mexicana de pocos recursos” (183).

Esta generación podría ser representada por la segunda generación nativa de la ciudad, hijos y nietos de los migrantes empujados al norte, en su gran mayoría en busca de posibilidades económicas, sujetos a procesos formativos de identidad nacional diferenciados: “the happy children of the revolution”.

En la ciudad vivida y promovida por Saavedra rápidamente se suceden dos eventos determinantes para su viraje conceptual, los ataques del 11 de septiembre de 2001 y la posterior guerra contra el narco de 2006. Ambos procesos que entiendo como de inmunización<sup>61</sup> para la perpetuación de la soberanía y el bienestar nacional. El primero significó el colapso de la industria turística tijuanaense que afectó en todos los niveles económicos, y el segundo creó niveles de violencia nunca antes vistos: el ambiente perfecto para la prosperidad de la subjetividad endriaga. El mismo Nestor García Canclini, afirmó en una entrevista realizada en el año 2009: “ya para mí Tijuana no es, como escribí en *Culturas híbridas*, un laboratorio de la posmodernidad sino quizá un laboratorio de la desintegración social y política de México como consecuencia de una ingobernabilidad cultivada”<sup>62</sup>. Esta aseveración, en lugar de diferenciar a la ciudad, la promueve como un laboratorio de la realidad nacional. En el año 2012, durante el cambio de poder entre el partido conservador que iniciaría la guerra y el partido Institucional que un cuarto de siglo antes iniciaría el

---

<sup>61</sup> Inmunización, entendido como lo plantea Roberto Esposito en *Bíos Biopolitics and philosophy*. Una acción determina a razón de una amenaza imperante, como intento de protección de la vida o del bienestar social. Ejemplos: epidemias, migración “ilegales”, virus digitales. Eventos que se hacen hipervisualizados para contrarrestarlos y mantener el orden y el bienestar, a través de construcciones de muros, hipervigilancia de los puertos de entrada, antivirus, algo que alivie a la comunidad del miedo hacia la amenaza, en este caso específico: el inmigrante.

<sup>62</sup> Entrevista hecha por Fiamma Montezemolo publicada en *Alteridades*, 2009 19 (38): Págs. 143-154

proceso neoliberal, García Canclini respondió a la pregunta orquestada por Fiamah: “Are we seeing a resurgence of the *leyenda negra*?” (106) con una explicación que a mi parecer podría suponer la fronterización del resto de la república: “it is no longer the same *leyenda negra* from the last century, which stigmatized Tijuana in particular. What’s happening in Tijuana is in some way what is happening throughout Mexico: incredibly violent killings, dismembered bodies, corruption at the levels of the police and the state.” (107). Montezemolo expandiría la respuesta de García Canclini con una observación que además de puntual me parece relevante para mi argumento: “I think that the main difference involved in the violence in Tijuana is that the city is caught between two violences: the one that is shared with the entire country, and the border one, that violence which is also biopolitical... (107). Aunque Montezemolo se enfoca en una violencia biopolítica fronteriza orquestada por Homeland Security en sus procesos de escrutinio de identidad, me parece relevante expandir el análisis de estas formas de violencia en su carácter de exclusión biopolítica ejercida desde el Estado nación mexicano hacia los habitantes fronterizos, capaces de cruzar la frontera o no. Esta violencia es ejemplificada en su forma más extrema con el trato hacia sus ciudadanos deportados de los Estados Unidos, o el trato hacia sus ciudadanos trabajadores migrantes, ambos, casos extremos de cómo el migrante pierde el reconocimiento del Estado en el momento en el que su ciudadanía es cuestionada.

La ciudad, otrora laboratorio de la posmodernidad devino en incubadora de Capitalismo Gore y aunque la subjetividad endriaga es rastreable hasta el periodo de prohibición de principios de siglo, nunca es tan presente y tan diseminada como en este periodo de guerra. Sin embargo, me gustaría pensar que la subjetividad interdisciplinar, posiblemente también rastreable hasta los orígenes en el entretenimiento de la ciudad, produce

una forma interesante de combatir el resquebrajamiento social producido por la violencia: la diversión. Rafa Saavedra escribe en su ensayo “Crossfader Playlist” su postura ante los eventos más violentos del periodo de la guerra contra el narco: “The people in my house asked if I was going out. Yeah, I’m not going to be held hostage. If fear wins, we’ll end up barricading ourselves in our homes like they did in Medellín. Our fight is for our freedom, for the power to move around this city, nuestra Tijuana, to not let them defeat us. Despite the fact criminals face no punishment and have no fear, we have to keep on doing even the smallest and most insignificant of our daily activities. I went out” (304). La declaración de la guerra contra el narco puede ser interpretada como una declaración de guerra directa contra las ciudades fronterizas del norte del país, históricamente asociadas a la leyenda negra. Este espacio histórico de excepción en que los cuerpos son desprovistos de su ciudadanía, reducidos a la Nuda Vida<sup>63</sup> a partir de dinámicas binacionales de explotación y desecho de cuerpos trabajadores, para principios del siglo XXI se encuentra además directamente vinculado al tráfico de drogas. Los residentes, acostumbrados al abandono federal, expuestos a la militarización estadounidense de la frontera, de pronto se encuentran aún más vulnerables al ver desfilar la fuerza armada mexicana por la Avenida Revolución, mientras Rafa Saavedra, pone un disco en un bar semivacío como un gesto de resistencia.

### **Zapatistas en la playa**

El texto de Luis Humberto Crosthwaite “Zapatistas en la playa” nos deja ver desde un punto de vista hiperlocalizado la función de Tijuana como una ciudad-dispositivo. Los

---

<sup>63</sup> <sup>63</sup> Bare Life o Nuda Vida, es un concepto clave de trabajado por Giorgio Agamben en su libro *Homo Sacer Sovereign Power and Bare Life*. Descrito en la página 88 como Not simple natural life, but life exposed to death (bare life or sacred life) is the originary political element.

eventos de este texto se llevan a cabo en el punto de intersección entre dos países y el océano más grande del mundo. La pieza consta de ocho párrafos-viñetas que describen el paisaje tanto terrestre como marino, elementos arquitectónicos, delimitaciones artificiales y naturales, la historia y, sobre todo, las interacciones sociopolíticas entre los dos Estados nación. Estas unidades independientes y breves de discurso narran observaciones de eventos que se dieron lugar en esa playa específica, dividida por el muro metálico que se inserta en el mar. Las viñetas exponen la dinámica internacional de poder, la colisión entre dos países vecinos y la naturaleza y el movimiento, o ausencia del mismo, de los cuerpos que habitan o pretenden cruzar la frontera. El poder necropolítico plaga este paisaje cuando nos enteramos de forma casual que el océano expulsa sobre la playa el cuerpo sin vida de un hombre del cual “nadie sospechaba que fuera un desobediente bañista norteamericano; lo delataba el color de su piel” (Crosthwaite 130). La escena incita al lector a cuestionar las razones por las cuales un ciudadano, claramente racializado expone su vida en el cruce fronterizo. La narrativa elucida espectros de esclavitud, colonialismo y la idea siempre presente de la soberanía y sus límites.

Para entender el devenir de Tijuana de laboratorio de la posmodernidad en incubadora de Capitalismo Gore analizaré el cuento “Zapatistas en la playa”, el último texto de *Instrucciones para cruzar la frontera*, de Luis Humberto Crosthwaite 2002. Mi objetivo es comprender los antecedentes sociopolíticos e históricos que ponen en relieve los acontecimientos narrados por Crosthwaite, y tratar de codificar el espacio fronterizo como dispositivo que permite, en asociación, el funcionamiento del sistema neoliberal binacional. Me centraré en la historia del trabajo forzado en los Estados Unidos, la propia historia de segregación de México y, finalmente, los mecanismos de resistencia adoptados por los

personajes en reacción a la necropolítica institucionalizada de ambos países en su intento de consolidar su soberanía.

El escenario escogido por Luis Humberto Crosthwaite para narrar su cuento está sociopolíticamente cargado. Él nos narra cómo la pared de metal sale del océano para viajar al este y transformarse en un río, y cómo el río y la cerca, separan el continente. Transcribe para el lector el texto del obelisco que marca el punto inicial de división entre México y los Estados Unidos de acuerdo con el tratado de 1848 de Guadalupe Hidalgo. Tratado que marcó el final de la guerra entre los dos países, un conflicto de dos años que legitimó la expansión territorial de los Estados Unidos hacia el Océano Pacífico y que, como hemos mencionado antes, dividió la otrora isla de California, no sin antes debatir y contemplar la anexión del territorio mexicano en su totalidad.

En un discurso al Congreso el 4 de enero de 1848, el Senador John C. Calhoun de Carolina del Sur argumentó en contra de la incorporación de México sobre la base de la diferenciación racial:

We have never dreamt of incorporating into our Union any but the Caucasian race—the free white race. To incorporate Mexico, would be the very first instance of the kind, of incorporating an Indian race; for more than half of the Mexicans are Indians, and the other is composed chiefly of mixed tribes. I protest against such a union as that! Ours, sir, is the Government of a white race.... We are anxious to force free government on all; and I see that it has been urged ... that it is the mission of this country to spread civil and religious liberty over all the world, and especially over this continent. It is a great mistake.<sup>64</sup>

El discurso del senador Calhoun muestra claramente la percepción, imperante en el momento, de una nación compuesta solamente por individuos "blancos", negando la existencia de la población nativoamericana y afroamericana o simplemente deshumanizándola. Por otro lado,

---

<sup>64</sup> <sup>64</sup> The congressional Globe. 30<sup>th</sup> Cong. 1<sup>st</sup> Sess. Jan 4, 1848, 98-99,136-137.

una facción política, el Free Soil Party, comenzaba a explorar una aproximación alternativa a la dinámica racial de los Estados Unidos. En la publicación de *The National Era*, del 28 de septiembre de 1848 y titulada "Party or Not", el autor convoca al lector "we shall do all we can between this and next November to secure votes for Van Buren and Adams, as the representatives of Free Soil for Freemen and Freeman for all Soils". La incorporación, como "suelo libre" o no, del territorio mexicano recientemente adquirido fue debate nacional. En palabras de Calhoun, la fértil tierra del oeste iba a ser libre de ciudadanos mexicanos, indios y afroamericanos, en general, solo la raza caucásica podría tener todos los beneficios de participar de forma activa y soberana como ciudadanos. Eso significaba que nuevos mecanismos de explotación laboral debían imaginarse e implementarse ante la incapacidad de los cuerpos racializados de participar de la sociedad de forma equitativa.

El Destino Manifiesto bajo la retórica de expansión de soberanía nacional fue un ejercicio colonial. En su ensayo "Necropolítica", Achille Mbembe enmarca tales formas de control en relación con la noción de biopoder de Foucault; Mbembe afirma, "To exercise sovereignty is to exercise control over mortality and to define life as the deployment and manifestation of power"(12). La expansión hacia el oeste dio paso a la aniquilación sistemática de los pueblos indígenas como un ejercicio de "soberanía" en las nuevas fronteras, ante la negativa de permitir a estos cuerpos racializados ejercer su propia soberanía. Mbembe continúa: "colonies are similar to the frontiers. They are inhabited by 'savages', colonies are not organized in a state form and have not created a human world."(24) Para él la transformación de este mundo inhumano consistió en "[t]he writing of new spatial relations" y un proceso de territorialización que era "tantamount to the production of boundaries and hierarchies, zones and enclaves". Este nuevo ordenamiento del espacio y los cuerpos requería

“the subversion of existing property arrangements; the classification of people according to different categories; resource extraction; and, finally, the manufacturing of a large reservoir of cultural imaginaries”(25). Las raíces coloniales de los Estados Unidos y la expansión hacia el oeste perpetuaron un proceso de deshumanización y categorización de nativos americanos, mexicanos mestizos y afrodescendientes. Esta búsqueda de "soberanía" con su respectivo reordenamiento de espacio y población enmarcó la frontera, vista desde una perspectiva amplia, primero como el oeste y ahora como la zona fronteriza, como una zona de colonialismo perpetuo en el cual la ciudad-dispositivo recibe-recodifica-comodifica imaginarios culturales.

Menos de veinte años después del Tratado de Guadalupe Hidalgo, la decimotercera enmienda a la Constitución de los EE. UU. abolió la esclavitud en todo el país. Emergieron formas alternativas de esclavitud laboral en aras del progreso nacional, por ejemplo, el arrendamiento de presos y las “chain gangs” fueron una fuerza sustancial en la creación en específico del “progressive south” y “the good roads movement”. Alex Lichtenstein nos dice que “... good roads enthusiasts pointed to convict labor as a key component of the change sweeping the southern transportation network”. Según el Secretario de Agricultura en 1904, “The old labor system is gradually giving place to the more modern, more enlightened, and more practicable system of improving roads by taxation” (88). La modernidad se había convertido en una fuerza motriz de subyugación. Los afroamericanos libres estaban lejos de ser libres, y las leyes de Jim Crow mantenían un sistema segregado de trabajo basado en el endeudamiento. Se debían implementar nuevos sistemas de trabajo "modernos" debido a la ilegalidad de la esclavitud. El sistema laboral recurrió, entre otros, a programas de arrendamiento y de trabajadores invitados bajo los cuales otros trabajadores de color serían

explotados, entre ellos claro está, asiáticos y mexicanos, ambos determinantes para el desarrollo de la California imaginada.

El *National Farm Worker Ministry* publicó una línea de tiempo que marca el progreso de la historia agrícola de los Estados Unidos. La era antebellum<sup>65</sup> tuvo una serie de respuestas a la necesidad de una nueva fuerza de trabajo. En la década de 1860, la importación de mano de obra asiática debido al “movement of African Americans to other industries” condujo a la Ley de Exclusión China de 1882, o la primera ley migratoria necesaria para “resolver” un problema que había sido al principio una solución para la escasez de trabajadores. Durante la Primera Guerra Mundial, el primer programa de trabajadores invitados trajo mexicanos a los Estados Unidos. El programa terminó en 1921, sólo para dar paso a la deportación masiva durante la Gran Depresión. Este ciclo se repitió durante y después de la Segunda Guerra Mundial, ya que el Programa Bracero que terminó en 1964 fue seguido por otros programas de trabajadores invitados que, de nuevo, finalmente fueron víctimas de la deportación masiva. El proceso sistemático de importación / explotación / deportación había sido, en las dos primeras fases, una práctica desde Middle Passage<sup>66</sup>. La tercera fase de la ecuación, la deportación, podría, en el caso de los trabajadores afroamericanos, ser sustituida por la liquidación: una muerte prematura. Ruth Wilson Gilmore en su *libro Golden Gulag: Prisons,*

---

<sup>65</sup> La era Antebellum fue un período en la historia del sur de los Estados Unidos, desde fines del siglo XVIII hasta el comienzo de la Guerra Civil Americana en 1861, marcado por el crecimiento económico del Sur.

<sup>66</sup> El middle Passage fue la etapa del comercio triangular en el cual millones de africanos fueron enviados al Nuevo Mundo como parte de la trata de esclavos en el Atlántico. Los barcos partieron de Europa hacia los mercados africanos con productos manufacturados, que fueron intercambiados por africanos comprados o secuestrados, que a su vez, fueron transportados a través del Atlántico como esclavos; los esclavos fueron vendidos o intercambiados por materias primas, que serían transportados de regreso a Europa para completar el viaje. Los viajes en Middle Passage eran grandes empresas financieras, generalmente organizadas por compañías o grupos de inversores en lugar de individuos.

*Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California* afirma: “Racism, specifically, is the state-sanctioned or extralegal production and exploitation of group-differentiated vulnerability to premature death” (274). En los casos en que el estado era incapaz de deportar a los trabajadores emancipados, se ha implementado la muerte o la muerte social. La importación / explotación / deportación-liquidación se ha convertido para muchos afroamericanos e inmigrantes racializados en el sistema matriz del progreso económico, en un proceso sistemático hacia la muerte biológica prematura o social por medio del encarcelamiento, la deportación o la muerte.

El trabajo de Crosthwaite de forma cuidadosa, y a veces oblicuamente, entra en esta historia. Escribe "en otra ocasión amaneció muerto un hombre en la playa, junto al muro metálico. No era su intención morir, pero lo alcanzaron unos remolinos submarinos cuando intentaba cruzar hacia la tierra de las oportunidades” (Crosthwaite 129). Las prácticas institucionalizadas de racismo residual colonial, habían forzado al hombre ahogado a migrar y buscar una oportunidad en los Estados Unidos. No podemos saber si el hombre era mexicano o centroamericano, pero Crosthwaite sabe que hay un proceso simple de diferenciación y racialización basado en el color de la piel que funciona como modelo de exclusión. Mbembe señala que “according to Arendt, what makes the savages different from other human beings is less the color of their skin than the fear that they behave like a part of nature, that they treat nature as their undisputed master” (24). En el caso del hombre ahogado, víctima más de la militarización de la frontera que de las fuerzas de la naturaleza, sabemos que su cuerpo a la orilla del mar es un espectro de un sistema económico racista que impide el reconocimiento de grupos racializados como humanos, con el propósito de perpetuar su explotación laboral. El narrador es partícipe de esta diferenciación, éste narra la anécdota del cuerpo muerto sobre

la arena después de describir el encuentro de una ballena muerta en la misma playa, el cuerpo humano es para el narrador un recuerdo que se detona del recuerdo del animal muerto.

Mbembe nos dice, “The savages are, as it were, “natural” human beings who lack the specifically human character, the specifically human reality” (24). En el caso de muchos trabajadores migrantes, ambos elementos entran en juego. El color de la piel y los imaginarios políticos de que los pueblos indígenas actúan como parte de la naturaleza, y por lo tanto son desechables dentro de una lógica capitalista industrializada, delimitada por fronteras esenciales para la preservación de la soberanía de los dos Estados nación que las conforman.

Las prácticas de segregación en México también han sido heredadas de la época colonial y rearticuladas debido a los procesos neocoloniales. En el cuento de Crosthwaite, una de las viñetas dice, "Enfrente del obelisco, al cruzar la calle, se yergue una plaza de toros fantasmal, desocupada, que los ciudadanos insisten en presumir como “la única en el mundo junto al mar" (128). La presencia de este toreo es una presencia espectral que recuerda al lector mexicano su propio período colonial. La práctica misma de la conquista del hombre sobre el animal salvaje entra en correlación directa con la conquista de los pueblos indígenas y la polémica de los naturales<sup>67</sup>. Mbembe señala: ”That colonies might be ruled over in absolute lawlessness stems from the racial denial of any common bond between the conqueror and the native. In the eyes of the conqueror, savage life is just another form of animal life, a horrifying experience, something alien beyond imagination or comprehension” (24). La práctica de tortura pública, racionalizada como un evento cultural, convertido en un recordatorio sistemático del poder colonial encarnado por una "corrida de toros" semanal

---

<sup>67</sup> La Junta de Valladolid, tuvo lugar en 1550-51 y el debate entre Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda intentaría definir la relación entre los conquistadores y los conquistados a los cuales se les consideraba una raza inferior.

durante la temporada taurina. Sin embargo, la plaza de toros desencadena otro espectro, el servilismo bajacaliforniano a los Estados Unidos. La Plaza de toros monumental de Tijuana data de la década de 1960 y fue la segunda de la ciudad, la primera es de 1930. La plaza sirvió como atracción turística, canalizando a los visitantes hacia el océano para divergir de la “infame” vida nocturna sabatina del centro de la ciudad al “domingo de toros” junto al mar. La plaza de toros fantasmagórica atormenta al autor y al lector a escasos metros de la pared metálica. Avery Gordon escribe “What’s distinctive about haunting is that it is an animated state in which a repressed or unresolved social violence is making itself known, sometimes very directly, sometimes more obliquely... haunting raises specters, and it alters the experience of being in time, the way we separate the past, the present, and the future.” (XVI) Después de los ataques terroristas del 11 de septiembre y la eventual creación del Departamento de Seguridad Nacional, la industria del turismo colapsó en Baja California y dejó a la ciudad de Tijuana con espectros de dos períodos específicos de sujeción: el colonialismo y su devenir en neocolonialismo encarnados ambos en ese mismo espectro arquitectónico de la plaza de toros.

Crosthwaite continúa describiendo esta esquina de la ciudad y de Latinoamérica, explica la disposición del muro metálico, su translucidez, nos narra una boda en que los contrayentes estaban divididos por el muro. Nos relata también una manifestación zapatista en la playa alrededor del obelisco de 1848 que marca la división territorial. Él escribe, "Uno de los simpatizantes mexicanos escaló el muro, se montó en la parte de arriba y ondeó una bandera roja con las siglas EZLN. Los vigilantes, cerca del parque, se mantuvieron a distancia. Sus comandantes ya les habían informado sobre la realización de ese evento; de cualquier manera, se les veía nerviosos: fumaban, se mordían las uñas, se quitaban y se

ponían sus lentes oscuros.” (130) Los oficiales de Home Land Security estaban allí asegurándose de que nadie cruzara la frontera, y al mismo tiempo son testigos de un evento en el que delegados zapatistas se unen para obtener apoyo moral y económico para su causa y crear vínculos transnacionales.

El movimiento zapatista se hace público en un momento histórico específico en 1994, sólo ocho años antes de publicado este libro, y podríamos especular que del momento narrativo. El levantamiento coincide con la firma del Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá y como hemos intentado puntualizar en este capítulo, produjo en Tijuana un cambio radical. La dirección neoliberal del gobierno, preponderando los posibles beneficios industriales en el norte del país, descuidaría aún más las condiciones de los pueblos indígenas, afectando posiblemente con más ahínco, a las poblaciones de la frontera sur. Como dice Justin Aker Chacón:

The Mayan heartland of Chiapas is both the cauldron of the Zapatista uprising and a state that is exporting on average 165 chiapanecos (people from Chiapas) to the north each day. 47 Small and subsistence farmers in this region are unable to compete with U.S.-grown corn, which has flooded local markets. The abolition of Article 27 of the Mexican Constitution, which designated the state as guardian of the small farmer, eliminated the protections, price controls, and subsidies that had previously sustained the now-migrant diaspora.<sup>68</sup>

La falta de protección de la tierra comunal indígena y la firma del Tratado de Libre Comercio provocaron el flujo de trabajadores hacia la frontera norte y el levantamiento zapatista. En “Zapatistas en la playa” podemos ver ambos elementos en el mismo contexto: una bandera zapatista ondeando sobre la pared metálica divisoria. Las prácticas neocoloniales de dependencia extranjera, junto con prácticas racistas hacia los pueblos indígenas de México

---

<sup>68</sup> <https://isreview.org/issues/54/casualties.shtml>

por parte del gobierno mexicano, han creado una población migrante deshumanizada que es víctima de la fuerza de atracción de los Estados Unidos y los convierte de nueva cuenta en un grupo diferenciado racialmente vulnerable a la muerte prematura.

Para Crosthwaite, ver una manifestación zapatista en la playa es un evento lo suficientemente importante como para escribir sobre él y de esta forma perpetuarlo por medio de la literatura. El evento da título al cuento y es comparado con otros eventos lo suficientemente relevantes como para narrarlos. Él escribe: "Después, alguien condujo a los delegados hacia la playa. Los reporteros tomaron fotos. Era muy extraño ver a zapatistas en ese lugar: sus pasamontañas, sus paliacates rojos. Sus pies descalzos sobre la arena. Se pararon, sin saberlo, en el mismo lugar donde (1) había sido la boda, (2) había muerto la ballena (3) se había ahogado un hombre".(130) Como el evento de solidaridad internacional es inusual, es comparado con los otros tres eventos entre paréntesis: una ballena que murió en el lado mexicano de la playa; el cuerpo del hombre ahogado y racialmente diferenciado y la boda binacional dividida. Podemos relacionar ambas muertes con espectros de necropolítica y de igual forma podemos entender los dos ejemplos de confluencia social, la manifestación zapatista y la boda, como mecanismos de resistencia.

La boda tuvo lugar en ambos lados de la pared de metal, una mitad en el parque de la amistad del lado sandieguino y la otra en las playas de Tijuana. Crosthwaite narra:

“El novio, norteamericano, se encontraba del lado estadounidense, junto al religioso que ofició la ceremonia. La novia, mexicana, permaneció con los padrinos del lado mexicano. Ese día hubo mucha gente en el parque. Los invitados arrojaron arroz de un lado a otro de la frontera. Aunque era un acto simbólico, algunas personas se preocuparon de que un momento tan trascendente en la vida de una pareja estuviera señalada desde un principio por la marginación de dos países” (129)

Ambos eventos colectivos son representativos de los mecanismos de resistencia asumidos por los personajes en reacción al sistema binacional de necropolítica institucionalizada. La boda es un evento que unifica a dos individuos de dos nacionalidades en un contrato social. El acto se lleva a cabo al margen de la soberanía de ambas naciones, desafiando su extensión y transformando un evento privado en una forma transnacional de resistencia. La boda como evento sociopolítico promulgado dentro de la permeabilidad de la soberanía de ambos países; la vinculación binacional por medio del matrimonio de dos ciudadanos que podrán, por medios legales, adquirir ambas ciudadanías.

Por otro lado, la solidaridad transnacional hacia el movimiento zapatista diluye la distancia geográfica entre la frontera sur de México, posiblemente la más afectada por el tratado de libre comercio, y la frontera norte, económicamente una de las más beneficiadas del mismo. Los cuerpos zapatistas, descalzos, en la arena de la playa de Tijuana se convirtieron en un evento extraordinario, digno de perpetuar por medio de la literatura. Catherine Bernard en su ensayo “Bodies and Digital Utopia,” nos dice: “The body and physical experiences are disruptive, because physical functions are both unpredictable and difficult to quantify.”(28) También menciona que “The Zapatistas' goal is to resist what they see as the genocidal practices of the Mexican government, which in turn sees the Zapatistas as disruptive of the country's economic development” (29). Los cuerpos de los delegados Zapatistas en la playa, junto a la delimitación metálica, vigilados por la patrulla fronteriza, ejercitan una resistencia racializada. Bernard continúa señalando, que “through such actions, the Zapatista movement, without the benefit of any infrastructure, has been able to manifest itself as a transnational network of email-based activism that has so far succeeded in preventing the Mexican government from quashing it” (29) La creación de redes de

movimiento Zapatista ha sido capaz de articular una resistencia que trasciende las fronteras físicas, las mismas que muchos cuerpos no logran atravesar.

El cuerpo a la orilla de la playa no es más que el producto residual de la fricción entre dos sistemas postcoloniales, víctima del racismo perpetuado en ambos Estados nación, en los cuales la expresión máxima de soberanía es lograr una economía moderna basada en la producción, explotación y remoción de cuerpos de trabajo y en el libre tránsito de productos. En esta dinámica de fricciones soberanas, la frontera se convierte en espacio central y Tijuana en una ciudad-dispositivo de biopolítica que de norte a sur emite cuerpos trabajadores que consiguen superar las exigentes pruebas físicas y cognitivas que exige el trayecto del cruce ilegal fronterizo. De norte a sur recibe cuerpos explotados y vilificados, espectros de muerte social prematura, para utilizar los términos de Wilson, que en el mejor de los casos, tras su deportación, logran su inserción en el mercado laboral marginal y, en el peor de los casos, el ostracismo social o la muerte. La ciudad-dispositivo recibe-recodifica-comodifica.

Al norte, la playa dividida tiene señales de precaución que evitan que los nadadores ingresen al agua "contaminada" y algunos agentes de la guardia fronteriza. Al sur tiene "niños que jugaban, familias que se bañaban, ambiente de fiesta en la playa"(130). El narrador camina por la orilla y archiva eventos extraordinarios que suceden en un tiempo y espacio sociopolíticos específicos. Un lugar donde dos países con historia colonial han intentado ejercer su soberanía durante casi doscientos años y, en el proceso, han explotado y deshumanizado comunidades racializadas, exponiéndolas a la muerte prematura, social o biológica. Entre los códigos espectrales: los animales muertos, cadáveres, obeliscos, plazas de toro, parece que la incorporación de la presencia física, los eventos colectivos, son los únicos mecanismos de resistencia viable en la ciudad-dispositivo.

La producción narrativa tijuanaense de la década del noventa dio a la ciudad una notoriedad cultural sin precedentes. Desde el premio nacional Gilberto Owen en 1993 para el libro *La señorita Superman y otras danzas* (1993), de Regina Swain, hasta el primer contrato de publicación de una editorial internacional con distribución en toda Latinoamérica como Tusquets para el escritor local Luis Humberto Crosthwaite. Además de lograr insertar la narrativa tijuanaense en circuitos de validación nacionales e internacionales, es relevante resaltar la capacidad de Rafa Saavedra de trascender en el mismo nivel durante esta época publicando solamente de forma independiente. Estos tres narradores reflejan cada uno, un periodo específica del devenir fronterizo, y nos muestran la rápida sucesión de realidades que se superpusieron en la ciudad en solamente una década. Fernando Jordán en su libro *El Otro México* afirmó, refiriéndose al siglo XIX, “he tenido la impresión de que para esa región de México no hay lugar en la historia nacional, y he pensado que los historiadores hicieron todo lo posible para olvidarla, como si la crónica de lo que en ella sucediera fuera a torcer sus conceptos sobre la evolución de México. (61) Me gustaría adaptar esta cita a la Literatura fronteriza y afirmar que anterior a la década del noventa, para el resto de la república, pareciera que los críticos y creadores nacionales hicieron todo lo posible para olvidarla, como si las realidades o ficciones retratadas en ella fueran a alterar el devenir de la literatura nacional. La narrativa de esta década funciona como una literatura a-nacional, gestada desde otro tipo de subjetividad para analizar otro tipo de realidad, una que cada vez más se convierte en la realidad nacional e internacional. El análisis de esta literatura podría ayudarnos a entender las múltiples subjetividades fronterizas contemporáneas producidas en Tijuana, una ciudad que en poco más de una década pasó de ser pensada como “laboratorio de la posmodernidad” a interpretada como posible incubadora del “Capitalismo Gore”.

## Conclusión

Este trabajo de investigación nace a partir de la necesidad de entender la producción cultural de la región y su interconectividad transnacional, los encuentros y desencuentros de los creadores y sus discursos en la California imaginada. El proceso me llevó a recorrer una parte del corpus creativo de la región fronteriza, y en el trayecto encontré una serie de subjetividades creativas relativamente incipientes, forjadas bajo la necesidad de negociar múltiples realidades: las impuestas por los imaginarios nacionales, generalmente proyectadas desde otros polos, y las que se van gestando en el devenir diario, como resultado de las condiciones particulares de la región. Este proceso reimaginativo, sugiero, repercute en los creadores contemporáneos y sus discursos, obligándolos a articular un corpus literario y artístico que cuestiona la realidad de la que alimentan su obra.

Imaginar la totalidad de la región fronteriza requiere entenderla más allá de su división, visualizarla fuera de las lógicas binarias, integrarla a pesar de las fuerzas nacionales que la dividen. Mi primer capítulo, California Imaginada, me permitió entender la importancia de la creatividad en la conceptualización de California a lo largo de su historia. El aislamiento histórico, en relación a los centros de poder, pareciera perpetuar su condición mitológica. Los elementos reales de separación como su geografía, atrapada entre el mar y el desierto, se complementaron con la perpetuación de errores cartográficos, logrando una incorporación tardía al imaginario occidental que nos permite analizar la región como una con lazos coloniales y nacionales relativamente endeble. La necesidad del Estado mexicano y de sus intelectuales de cartografiarla y comprenderla los llevó a recorrerla e imponer sobre ésta su interpretación. El caso específico de Fernando Jordán me arrojó un claro ejemplo de cómo la

creatividad ha sido, desde sus inicios, una herramienta indispensable para articular el imaginario californiano. Su libro *El Otro México; biografía de la Baja California*, de intenciones más bien antropológicas y periodísticas, devendría en una biografía interdisciplinar que funciona como censo, mapa y museo, y que a la postre le daría a la región una identidad específica de otredad en relación al México postrevolucionario.

Por medio de este capítulo logré visualizar las constantes divisiones del territorio por fuerzas coloniales, religiosas, ideológicas, culturales y nacionales. Me enfoqué en las divisiones perpetuadas por los intelectuales como Jordán, que en un intento de entender la región solo logran imaginarla desde el centro mismo del poder nacional. Logré ver como este espacio ha sido constantemente atravesado por comunidades desplazadas, algunas por conflictos, otras en busca de riquezas, y cómo éstas han logrado detonar una multiplicidad de subjetividades diferenciadas de la identidad nacional.

Para lograr razonar los procesos artísticos gestados en una región como la californiana, problematizada y a la vez propicia para la creación, fue necesario estudiar a aquellos creadores con el privilegio de movimiento transfronterizo; pero tengo que enfatizar que hay muchos otros que por realidades sociopolíticas no pueden recorrer este territorio en su totalidad, ya que arriesgarían su vida si intentasen hacerlo. Hay otros creadores que aun pudiendo no lo intentan, en ocasiones bajo la idea de que arriesgan su bienestar al dejar su lugar de privilegio. Ambos casos son repercusiones de políticas de aislamiento, xenofobia o marginalidad social y laboral. En mi segundo capítulo: Poéticas de Emergencia en la frontera Tijuana-San Diego, logré encontrar una comunidad transfronteriza de poetas que por medio de instituciones culturales incipientes lograron crear un fuerte vínculo que, a mi parecer,

sentaría las bases para una poética fronteriza que prosperaría aun estando fuera de la mayoría de los sistemas de valoración nacional.

La investigación de esta poética me permitió explorar las razones por las cuales la producción poética de la región, a pesar de ser de una calidad indudable, carecería de representatividad a nivel nacional. Al explorar las grandes antologías nacionales me encontré con la ausencia de poesía que representara a la frontera en general y en particular a la californiana. La reacción inmediata fue dejar de ver hacia el centro de la república y tratar de entender la poesía de la región como una interconectada, que atraviesa idiomas y lenguajes, razas, culturas y naciones. La obra me arrojó las claves para intentar articular el espacio fronterizo como uno de conexiones rizomáticas, y su producción creativa como una desterritorializada de una figura arbórea colonial o nacional. Para lograr esto me propuse conceptualizar *Poéticas de emergencia* como una categoría que, por medio de herramientas específicas de análisis, me permitiera enmarcar la poesía producida en la región. Pude entender esta poética como una en proceso de decolonialización, a partir de puntos de fuga como la descentralización nacional y lingüística, el cuestionamiento de la binariedad nacional y de los procesos de hibridización.

Para intentar discernir cómo los creadores, sin importar su nacionalidad o identidad adquirida, construyen una subjetividad específica que les permite navegar realidades sociopolíticas multinacionales y crear vínculos artísticos y políticos, me fue necesario explorar el concepto de rizoma. Es a partir de éste que logré comprender cómo los artistas visuales que analizo en mi tercer capítulo, Arte Fronterizo-mático, no ven en la frontera una limitante, sino más bien un espacio de creación. El capítulo me permitió ver cómo, no solamente la frontera internacional les funciona como detonante creativo, sino también los

numerosos proyectos de urbanización orquestados por ambos Estados nación para la reiterativa división de las comunidades vulnerables de la frontera. La intervención artística en la realidad californiana, tanto de mexicanos como de México-americanos y estadounidenses, potenció la capacidad discursiva de una región dividida por una frontera, pero unificada por una producción cultural coherente, un discurso común transfronterizo, un Arte Fronterizo-mático.

El actual contexto de la región fronteriza, atacada por un nuevo proceso de nacionalismo basado en la xenofobia, es uno que se ha venido gestado a lo largo de varias décadas. En 1994, periodo en el cual la ciudad de Tijuana se teorizaba de forma relativamente positiva, Guillermo Gómez-Peña nos explicaba en *The New World Border: Prophecies for the End of the Century*:

We witness a resurgence of ultranationalist movements together with the rise of the New World Border globalist rhetoric. Quebec, Puerto Rico, Aztlán, South Central Los Angeles, Yucatán, Panama, and all Indian nations have managed to secede from the new Federation of U.S. Republics. Independent micro-re-publics are popping up everywhere at the blink of an eye. The twin cities of San Dollariego and Tijuana have united to form the Maquiladora Republic of San Diejuana. Hong Kong relocated to Baja California to constitute the powerful Baja-Kong, the world's greatest producer of porn and tourist kitsch. The cities of Lost Angeles and Tokyo share a corporate government called Japangeles, in charge of overseeing all the financial operations of the Pacific Rim. The Republik of Berkeley is the only Marxist-Leninist nation left on the globe...(130)

Ya en las décadas del ochenta y el noventa este artista especulaba sobre la interconectividad de la región. Las micro-re-públicas que imaginó se modulan poco a poco de forma distinta: el Berkeley Marxista-Leninista difiere mucho del actual componente del Silicón Valley, las ciudades que complementan su Diejuana nunca habían estado más separadas que a principios del nuevo milenio con la desaparición del turismo y la parcial fuga de maquiladoras,

resultados ambos de miedos provocados por procesos bélicos. Sin embargo, creo que es posible ver una Diejuana en muchas de las poéticas de emergencia analizadas, sobre todo en el caso de Alurista, por nombrar alguno, o en el arte fronterizo-mático en la obra de Michael Schnorr.

Esta década del noventa fue determinante para el imaginario de la región fronteriza californiana, el ejercicio de Gómez-Peña nos sirve como ejemplo. Al mismo tiempo que se militarizaba la frontera y se firmaban los tratados de libre comercio, los creadores locales comenzaban a lograr una notoriedad más allá de la región. El mismo Gómez-Peña en 1992 fue el primer artista chicano al que se le otorgara la beca MacArthur, por dar un primer ejemplo. En el caso de la literatura, en específico la narrativa, como observamos en el último capítulo Happy children of the revolution, encontramos premios nacionales en el caso de Regina Swain, contratos de publicación internacional para Luis Humberto Crosthwaite y notoriedad cibernética sin precedentes para Rafa Saavedra. Es a través de estos autores que podemos percibir que para cada proceso de solidificación nacional en la frontera existen reacciones creativas de resonancia internacional. Estas obras, tanto poéticas como narrativas y visuales, buscan obtener su validación en la frontera, crean vínculos transfronterizos, imaginan a la California como integrada, utilizan el lenguaje como herramienta de inclusión o de complejización, problematizan la condición fronteriza, tienen resonancia global y, sobre todo, nos permiten vislumbrar metodologías para resistir la violencia estatal en la frontera entre EE. UU. y México.

Esta región, que desde su concepción occidental ha sido aislada de los espacios de poder por elementos reales como el mar y el desierto, o por imaginarios, errores cartográficos o simples engaños, adquiere cada vez más relevancia en los discursos globales referentes a

ciudadanía, migración, arte y cultura. No obstante, el análisis integral de la región es complicado y constantemente problemático y confrontacional. Incluso para los estudiosos lo suficientemente bilingües, o con experiencias académicas binacionales, es difícil aceptar y tratar de racionalizar concepciones heredadas, sin importar el lado de la frontera desde el cual se haga la investigación.

Tengo que aceptar que me ha costado trabajo entenderme víctima de estos mismos mecanismos de control que separan la región. Me propuse cuestionarme, por ejemplo, si yo, al igual que muchos otros académicos y creadores que admiro y que investigué, de alguna forma he perpetuado discriminación lingüística hacia los creadores chicanos por no utilizar el lenguaje como a mí, de forma reiterativa, me fue impuesto por la educación básica mexicana; o si he descalificado obra poética o artística de ambos lados de la frontera por considerarla demasiado simplista, panfletaria o no lo suficientemente vanguardista o universal. Me costó trabajo asimilar que de forma automática veía siempre desde la perspectiva de los cánones nacionales perpetuados a distancia. Esta división geográfica ha problematizado el entendimiento de mucha de la obra producida en la región, sobre todo considerando que el grueso del corpus se produce bien entrado el siglo XX, ya demarcadas las fronteras, tal vez no tan vigiladas, pero ya entendida la región como la del sur, extranjera a la del norte y viceversa. Si queremos entenderla de forma unificada, con la intención de superar las limitantes nacionales, es necesario diversificar nuestras herramientas teóricas y creativas.

Sugiero tratar de imaginar el espacio fronterizo como uno de conexiones rizomáticas como funcionaron las culturas precortesianas y funcionan actualmente los migrantes desterritorializados de sus figuras arbóreas nacionales. De ser este el caso, podríamos analizar de forma más profunda las Poéticas de Emergencia producidas en la región. Para esto,

tenemos que visualizar los idiomas menos como estructuras subordinadas y más como conectores multidireccionales de conocimiento compartible. Tenemos que entender esta poética como una descentralizada que no se puede medir bajo las estructuras de un canon específico. No debemos someterla a términos como poesía mexicana, estadounidense o fronteriza, sino que debemos aproximarnos a ella como una poética rizomática que cuestione la propia sujeción del creador a estructuras divisorias, que la impulse hacia la conectividad, el sustento y la supervivencia. Me gustaría pensar que estos creadores que considero frontezomáticos han establecido una práctica exitosa que no ven en la frontera una limitante, sino un espacio en sí mismo, no compuesto de dos lados, sino de múltiples salidas interpretativas.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer; Sovereign Power and Bare Life* . Stanford: Stanford University Press , 1995.
- Aguilar, Yásnaya. *Este País; tendencias y opiniones*. 1 julio 2015. 5 agosto 2018  
<<http://archivo.estepais.com/site/2015/es-mexico-un-pais-multilingue/>>.
- Ahmad, Aijaz. *In Thoery; class, Nations, Literatures*. London, New York: verso 1992.
- Akers, Chacón Justin. "Migrant workers: Casualties of neoliberalism." International Socialist Review. Web. 15 Dec 2014.
- Alurista. *Chicano authors: inquiry by interview*. Bruce Novoa. Austin: University of Texas Press, 1980.
- Alvarez, Luis. *The Power of the Zoot: Youth Culture and Resistance during World War II*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 2008.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities; Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* . Revised Edition. London: Verso, 1996.
- Arteaga, Alfred. "Poetics of Hybridisation." Shepard, David. *Bakhtin: carnival and other subjects: selected papers from the Fifth International Bakhtin Conference*. Ed. Myriam Díaz-Diocaretz. Amsterdam-Atlanta,: Rodopi Editions, 1993.
- Arteaga, Alfredo. *An other tonghe*. Ed. Alfredo Arteaga. Durham : Duke University Press , 1994.
- Avila, Eric. "Taking Back the Freeway Strategies of Adaptation and Improvisation." Avila, Eric. *The Folklore of the Freeway*. Minnesota : Minnesota Press, 2014.
- Avila, Eric. "Turning Structure into Culture: Reclaiming the Freeway in San Diego's Chicano Park" *The Cultural Turn in U. S. History: Past, Present, and Future*.
- BAW/TAF. "Twin Plants: Forms of Resistance, Corridors of Power ." *INSITE97; private time in public space/tiempo privado en espacio público*. Tijuana/San Diego: INSTALLATION/CONACULTA/INBA, 1998.
- Bernard, Catherine. "Bodies and Digital Utopia." *College Art Association, Art Journal*, 59.4 (Winter, 2000), 26-31

- Bogard, Sergio. "Del choque intercultural a la génesis del español novohispan." Butrago, Rebeca Barriga Villanueva y Pedro Martín. *Historia sociolingüística de México*. Ciudad de Mexico : Colegio de México , 2010.
- Bustamante, Jorge A. *Hisotria de la colonia Libertad*. Tijuana : El Colegio de la Frontera Norte, 1990.
- Calhoun, John C. (1848). "Conquest of Mexico". TeachingAmericanHistory.org. Web. 15 Dec 2014.
- Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, n.d. 1990.
- Canclini, Néstor García. "(Conversation with) Néstor García Canclini, on how Tijuana Ceased to Be the Laborarory of Postmodernity. In *Tijuana Dreaming: Life and Art at the Global Border*, ed. Josh Kun and Fiamma Montezemolo, 47–70. Durham, NC: Duke University Press, 2012.
- Canclini, Néstor García; Safa, Patricia y Grobet, Lourdes. *Tijuana la casa de toda la gente*. INAH-ENAH/Programa Cultural de las Fronteras. UAM-Iztapalapa/ CONACUTLA, 1989.
- Candelaria, Cornelia. *Chicano Poetry: A critical Introduction*. Westport: Greenwood Press, 1986.
- Castillo, Roberto. *Voces reunidas; entrevistas con poetas de Baja California* Trujillo Muñoz Gabriel y Adolfo Soto Curiel. University of Colorado Colorado Springs/ UABC, December 2017.
- Cháidez Bonilla, Jaime. "De cuando Octavio Paz estuvo en Tijuana ofreciendo una conferencia literaria" domingo 6 de abril de 2014.  
<http://www.lavozdelnorte.com.mx/2014/04/06/de-cuando-octavio-paz-estuvo-en-tijuana-ofreciendo-una-conferencia-literaria/>
- Conde, Rosina. "Mary Kay." *Across the Line/ Al otro lado*. Ed. Harry y Weiss, Mark. Polkinhorn. San Diego : Junction Press, 2002.
- Contreras García, Icnitl Ytzamat-ul. "Cuando los dioses son tiempo. Breve crítica a la temporalidad occidental." *Acta Poética* (2013): 63-76.
- Cortés Bargalló, Luis. *Baja California Piedra de serpiente Prosa y poesia ( siglos XVII- XX)*. Ed. Luis Cortés Bargalló. Vol. 2. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. 2 vols.

- Crosthwaite, Luis Humberto. *Instrucciones para cruzar la frontera*. México D.F: Joaquín Mortiz, 2002.
- Cuenca, Carmen y Krichman, Michael. *197; private time in public space*. San Diego/Tijuana: Conaculta. 1997.
- Davis, Mike. *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. London: Verso, 1990.
- De La Torre, Jamex y Einar. "El Niño." *INSITE97; private time in public space/tiempo privado en espacio público*. Ed. Sally Yard. Tijuana/San Diego: INSTALLATION/CONACULTA/INBA, 1999.
- Deleuze, Gilles. "Language: Major and Minor." Constantin, Boundas V. *The Deleuze Reader*. Boundas V. Constantin. New York: Columbia University Press, 1993.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum, 2004.
- Días-Bautista, Alejandro. "Tijuana's dynamic unemployment and output growth". *Frontera norte* vol.15 no.29 México ene./jun. Colegio de la Frontera Norte. 2003.
- Duncan, Carol. "From the prince gallery to the public art museum; The Louvre Museum and the National Gallery, London." *Representing the Nation a reader*. (1999): 305.
- Esposito, Roberto. *Bíos Biopolitics and philosophy*. Minneapolis, London. University of Minnesota Press. 2008.
- Estévez, Ariadna. Capitalismo gore. *Frontera norte* [online]. 2013, vol.25, n.50 [citado 2019-03-13], pp.229-233. Disponible en: <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S018773722013000200011&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018773722013000200011&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 2594-0260.
- Fallon, Paul. "Time for (a Reading) Community? The Border Literary Field(s) in the 1980s and 1990s" University of California Press; Vol. 20, No. 1 (Winter 2004), pp. 99-122.
- Ferrel, Soto. "introducción ." Vizcaino Valencia, Rubén. *Antología Poética 1970- 1983*. Tijuana: Centro Cultural Tijuana- secretaria de cultura, 2017.
- Ganster, Paul, and David E. Lorey. *The U.S.-Mexican Border Today: Conflict and Cooperation in Historical Perspective*. Maryland: Rowman & Littlefield, 1999.
- Gaspar de Alba, Alicia. *Chicano Art Inside/Outside the Master's House: Cultural Politics and the CARA Exhibition*. Austin: The U of Texas P, 1998.

- Gómez-Peña, Guillermo. "The New World Border: Prophecies for the End of the Century." *TDR (1988-)*, vol. 38, no. 1, 1994, pp. 119–142. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1146360](http://www.jstor.org/stable/1146360).
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.
- Grenier, Catherine. "Experimental City". *Los Angeles 1955–1985: Birth of an Art Capital*. Paris: Centre Pompidou, 2006.
- Harley, J. B. "Silences and Secrecy: The Hidden Agenda of Cartography in Early Modern Europe." *Imago Mundi*, vol. 40, 1988, pp. 57–76. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1151014](http://www.jstor.org/stable/1151014).
- Hoehn, Philip. "Forward." McLaughlin, Glen. *The Mapping of California as an Island*. Saratoga: The California Map Society, 1995.
- Insley, Jennifer. "Redefining Sodom: A Latter-Day Vision of Tijuana" University of California Press; *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Vol. 20, No. 1 (Winter 2004), pp. 99-122
- Itzigsohn, José and Vom Hau Matthias. "Unfinished imagined communities: States, Social movements, and nationalism in Latin America." *Theory and Society* 35.No. 2 (2006): 193-212.
- Jameson, Fredric. *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism* Social Text 15. 65-88. 1986.
- Jameson, Fredric. *Fables of aggression*. Berkeley/Los Angeles/London. University of California Press. 1979.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Ed. 4th. Durham: Duke University Press , 1993.
- Jones L, Robert. "Border Rose." Ramiro, León Zavala. *Tijuana en la Literatura*. Tijuana: Instituto Tecnológico de Tijuana, 1989.
- Jordán, Fernando. *El otro México; Biografía de Baja California*. Baja California: Gobierno del estado de Baja California. 1980.
- Levitt, Peggy. *Artifacts and Allegiances; how museums put the nation and the world on display*. Oakland, : University of California Press , 2015 .
- León-Portilla, Ascension Hernández de. "Fray Alonso de Molina y el proyecto indigenista de la orden seráfica." *Estudios de Cultura Náhuatl* (2001).

- Lichtenstein, Alex. "Good Roads and Chain Gangs in the Progressive South: 'The Negro Convict Is a Slave.'" *The Journal of Southern History*, vol. 59, no. 1, 1993, pp. 85–110. JSTOR, [www.jstor.org/stable/2210349](http://www.jstor.org/stable/2210349).
- Madrid, Alejandro. "Dancing with desire: cultural embodiment in Tijuana's Nor-tec music and dance" *Popular Music* Vol. 25, No. 3, Special Issue on Dance (Oct., 2006), pp. 383-399 Cambridge University Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/3877662>
- Maldonado, Braulio. *Baja California; comentarios políticos*. B.COSTA-AMIC-EDITOR. México. D.F. 1960. Segunda edición.
- Massey, Douglas S et al. "Border Enforcement and Return Migration by Documented and Undocumented Mexicans" *Journal of ethnic and migration studies* vol. 41,7 (2014): 1015-1040.
- Mbembe, Achille. "Necropolitics". 'in: *Public Culture*. Vol 15, no 1, pp 11-40. Translation by Libby Meintjes.
- McLaughlin, Glen. *The Mapping of California as an Island*. Saratoga: California Map Society, 1995.
- Miller, Jim. "Just Another day in Paradise?". *Under the Perfect Sun*, The New Press, New York, 2003.
- Nebrija, Antonio. *Gramática de la lengua Castellana*. n.d.
- Marcum, Diana. "Bea Kozera dies at 92; 'On the Road' character was based on her." [Los Angeles Times](#) 24 august 2013.
- Mar-Molinero, Clare. *the Spanish speaking world*. London: Routledge , 1997 .
- Montezemolo, Fiamma. "(Conversation with) Néstor García Canclini, on How Tijuana Ceased to Be the Laboratory of Postmodernity." In *Tijuana Dreaming: Life and Art at the Global Border*, ed. Josh Kun and Fiamma Montezemolo, 94–116. Durham, NC: Duke University Press, 2012.
- Ortiz Torres, Rubén. "Alien Toy UCO (Unidentified Cruising Object)." *INSITE97; private time in public space/tiempo privado en espacio público*. Ed. Sally Yard. SD/TJ: INSTALLATION/CONACULTA/INBA, 1998.
- Padilla Corona, Antonio. "Desarrollo Urbano". *Historia de Tijuana; semblanza general*, Centro de Investigaciones Históricas UNAM-UABC. Tijuana, Baja California, 1985.

- Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo; Senderos del postmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdes, 2005.
- "Party or Not". *The National Era* [Washington, D.C]. 28 Sept. 1848. Proquest African American Newspapers. Web. 15-Dec-14.
- Parra, Max. *José Revueltas y el nacionalismo*. PhD Thesis. Columbia University, 1992. Date accessed. Oct 13, 18.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la Soledad*. tercera edición de Colección Popular. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica , 1973.
- Piñera Ramírez, David. "Ambiente Cultural". *Historia de Tijuana; semblanza general*, Centro de Investigaciones Históricas UNAM-UABC. Tijuana, Baja California, 1985.
- Piñera, David y Rivera, José. *Tijuana in history; just crossing the border*. Tijuana. Consejo Nacional para la cultura y las Artes. 2013.
- Revueltas, José. "Viaje al Noreste de México." Revueltas, José. *Visión del paricutín y otras crónicas y reseñas* . México City : Ediciones Era , 1983.
- Rosique, Roberto. *De aquellos páramos sin cultura... (tres décadas de artes en Baja California: de la retiniano a lo conceptual*. Tijuana: ICBC/Cecut/Secretaría de Cultura, 2016.
- Saavedra, Rafa. *Buten Smileys*. CNCA / Cecut, Ediciones Yoremito Tijuana, Baja California. 1997
- Saavedra, Rafa. "Crossfader Playlist" In *Tijuana Dreaming: Life and Art at the Global Border*, ed. Josh Kun and Fiamma Montezemolo, 47–70. Durham, NC: Duke University Press, 2012.
- Sanromán, Lucía, "¿Todos somos ciudadanos? Artistic Production and Agency in Tijuana". *Tijuana Dreaming: Life and Art at the Global Border*. Edited by Kun, Josh and Montezemolo, Fiamma. Durham, NC: Duke UP, 2012.
- Stolk, Hanneke. "‘This Is Not Mexico, This Is The Border’: Discourses on Authentic Mexican Culture in Tijuana." *Etnofoor* Vol. 17, No. 1/2, AUTHENTICITY(2004), pp.227-242 <http://www.jstor.org/stable/25758077>.
- Streeby, Shelley. *Radical Sensatons: World Movements, Violence, and Visual Culture*. Durham: Duke University Press, 2013.
- Swain, Regina. *La señorita Superman y otras danzas..* Ciudad de México, México. Fondo Editorial Tierra adentro 1993.

- Swain, Regina. *La señorita Superman y otras danzas..* Ciudad de México, México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto de Cultura de Baja California [ICBC] / Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California / Fondo Editorial de Baja California 1993.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. *Parvada; poetas jóvenes de Baja California\_*. Ed. Gabriel Trujillo Muñoz. Mexicali : Universidad Autónoma de Baja California, 1983.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. *Años de Lucha años de guerra; La identidad bajacaliforniana en tiempos de cambio 1933-1953*. Tijuana: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. Editorial Melusina S.L., 2010.
- Valenzuela Arce, José Manuel. *Empapados de Sereno; el Movimiento Urbano Popular de Baja California (1928-1988)*. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 1991.
- Vasconcelos, José, *La Raza Cósmica*. Colección Austral 802, Espasa-Calpe, México, 1989. (16ta. edición)
- Vizcaíno Valencia, Rubén. *Antología POétia 1970-1983*. Ed. Victor Soto Ferrel. Tijuana: Secretaria de Cultura - Centro Cultural Tijuana , 2017.
- Vidal y Planas, Alfonso. "A España, ¡yo me la traje a Tijuana!" Zavala, Ramiro León. *Tijuana en la Literatura*. Tijuana: Instituto Tecnológico de Tijuana, 1989.
- Wiclox, Michael V. *The Pueblo Revolt and the Mythology of Conquest: An Indigenous Archaeology of Contact*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2009.
- Williams, Raymond. *Keywords; a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University press. 1976.
- Williams, Raymond. *Structures of feeling*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Williams, Raymond. *Marxism and literature*. New York: Oxford University press. 1977.
- Wilson Gilmore, Ruth. *Golden Gulag: Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California\_* Berkeley: U of California P, 2007.
- Yépez, Heriberto. "Tijuanologies: An Urban Essay." In *Tijuana Dreaming: Life and Art at the Global Border*, ed. Josh Kun and Fiamma Montezemolo, 47–70. Durham, NC: Duke University Press, 2012.

Yépez, Heriberto. *Made in Tijuana*. Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, 2005.

Zavala, Lauro. *Paseo por el cuento mexicano contemporáneo*. México : Grupo Patria Cultural, 2004.