



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***TIJUANA, LA TERCERA NACIÓN...:***  
**LA IDENTIDAD TIJUANENSE EN LAS**  
**ARTES VISUALES Y SU RELACIÓN**  
**CON LOS NACIONALISMOS**  
**LATINOAMERICANOS**

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO(A) EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**P R E S E N T A**

LEONARDO DAVID BELMAR PAVAÁN 314647692

**DIRECTORA DE TESIS**

Dra. Rina Berenice Ortega Bayona



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

“...he intentado reconstruir unas representaciones-parcialidades tijuanaenses siempre tratando de no ceder a la tentación de acabar buscando un todo, una imagen holística de esta ciudad. En cada cita-fragmento que veremos queda inscrita la voz del autor que lo compuso, que le dio vida –sea con la palabra oral o escrita- y con él su historia, su clase, su etnicidad, su género”

Fiamma Montezemolo en Everardo Garduño (coord.). *Cultura, agentes y representaciones sociales en Baja California*, pp. 72-3.

*Agradezco infinitamente la paciencia de mi asesora Berenice Ortega en el eterno estira y afloja de este proceso de escritura.*

*Mis gracias van asimismo para mis lectores, Gabriela Ortuño, Ishtar Cardona, Miguel Ángel Esquivel y Roberto Fernández, así como para mi casi lectora Kenya Bello, con quien me da mucho gusto poder compartir el resultado final.*

*Sin mis entrevistad@s este texto no sería más que castillos en el aire. Gracias Pedro Beas, Eduardo Cisneros, Maximiliano Lizárraga, Ana López, Marco Antonio López Camacho, Mario Mancilla, Jhoanna Mora, Ángeles Moreno, Gabriela Rodríguez y José Manuel Valenzuela Arce.*

*Para mi mamá y mi papá.*

## Índice

- \*Introducción \_\_\_\_\_ p. 5
- \*Capítulo 1. Tijuana, el trayecto hacia un identidad transfronteriza \_\_\_\_\_ p. 10
  - 1.1 La formación de una ciudad del pecado \_\_\_\_\_ p. 10
  - 1.2 Vinculación territorial y urbanización desigual a mediados del siglo XX \_\_\_ p. 17
  - 1.3 El fin de siglo y la disputa identitaria al filo del nuevo milenio \_\_\_\_\_ p. 22
  - 1.4 La importancia académica y artística de Tijuana en los años 1990 y en el siglo XXI \_\_\_\_\_ p. 27
- \*Capítulo 2. El campo del arte tijuanaense y la muestra *Tijuana, La tercera nación...* \_\_\_ p. 35
  - 2.1 La teoría de los campos de Bourdieu y el enfoque metodológico de la etnografía multilocal de Marcus \_\_\_\_\_ p. 36
  - 2.2 La configuración histórica del campo del arte transfronterizo y tijuanaense \_ p. 44
  - 2.3 El programa de la muestra *Tijuana, La tercera nación...* \_\_\_\_\_ p. 64
- \*Capítulo 3. Los conflictos alrededor de *Tijuana, La tercera nación...* \_\_\_\_\_ p. 71
  - 3.1 El concepto de *Tijuana, La tercera nación...* \_\_\_\_\_ p. 72
  - 3.2 El programa de *Tijuana, La tercera nación...* \_\_\_\_\_ p. 86
  - 3.3 La organización llevada a cabo por el equipo de Antonio Navalón \_\_\_\_\_ p. 95
  - 3.4 Los espacios y circuitos de exhibición en *Tijuana, La tercera nación...* \_\_\_ p. 104
  - 3.5 Los resultados finales \_\_\_\_\_ p. 116
- \*Conclusiones \_\_\_\_\_ p. 122
- \*Anexo 1. Tabla de datos de personas consultadas personalmente para la elaboración de esta tesis \_\_\_\_\_ p. 127
- \*Anexo 2. Perfiles de entrevistad@s y escaletas de entrevistas \_\_\_\_\_ p. 129
- \*Referencias bibliográficas \_\_\_\_\_ p. 143
  - Imágenes \_\_\_\_\_ p. 148
  - Videográficas \_\_\_\_\_ p. 148
  - Cartográficas \_\_\_\_\_ p. 148
- \*Bibliografía \_\_\_\_\_ p. 149

## Introducción

Tijuana es una ciudad fronteriza en el extremo norte del estado de Baja California que se fue construyendo a través de tránsitos económicos y humanos entre México y Estados Unidos. Su enrevesada historia ha provocado que a través del tiempo haya sido definida desde fuera como un lugar con escasa pertenencia simbólica, determinada por los complejos fenómenos que la atraviesan. Han sido sus sectores sociales económica y políticamente más activos quienes han hecho propuestas para resaltar aspectos loables de la ciudad y combatir la imagen negativa que existe alrededor de ella. A decir de Sayak Valencia:

Tijuana ha sido objeto de una especie de post-orientalismo que glorifica las distopías reinterpretativas de la economía y la subjetividad [...]. Afirmamos que toda aproximación sobre Tijuana debe dialogar con –y al mismo tiempo desafiar– los tres clichés más comunes sobre la ciudad: *Tijuana, laboratorio de la posmodernidad*, *Tijuana, ciudad de paso* y *Tijuana, ciudad de vicio*, sin que por ello tengan que ser obviados...<sup>1</sup>

Durante mis estudios universitarios, tenía un breve conocimiento de Tijuana como un espacio que desafiaba el paradigma del Estado-nación mexicano y de ahí surgió la curiosidad por aterrizar en una situación concreta la perspectiva difusa que yo tenía del fenómeno. Esta tesis es el resultado de un análisis a través de las artes visuales de la construcción de identidades en esta urbe y la tensión que existe entre esta región fronteriza y la afirmación de los proyectos de Estado-nación en Latinoamérica.

La elección de las artes como un medio en el que se pueden volcar y representar dinámicas centrales a la definición de Tijuana como espacio significado y como ciudad se dio debido a que las prácticas artísticas están entre las actividades llevadas a cabo dentro de la metrópoli con más reconocimiento a nivel mundial. Históricamente han sido ejercicios determinantes en el proceso en el que locales, visitantes y agentes externos asignan nuevos sentidos a la concepción de Tijuana. Partí de la idea de que la frontera y sus implicaciones cotidianas son para l@s artistas puntos capitales en constante resignificación, situación que mi investigación y análisis constatan. Desde este supuesto, me situé en la primera mitad de la década de los 2000, una era de particular efervescencia y convergencia para los proyectos artísticos; y dentro de esa temporalidad escogí como caso puntual la muestra *Tijuana, La tercera nación...*, como un parteaguas hipotético para la vinculación de la escena artística tijuanaense

---

<sup>1</sup> Sayak Valencia. *Capitalismo gore*, p. 126. Las cursivas provienen del original.

con la iniciativa privada mexicano-estadounidense, un significativo grupo de poder en la región.

La muestra fue una iniciativa desarrollada por Antonio Navalón, empresario español que formaba parte del Grupo PRISA en aquel entonces, y recibió un importante apoyo federal de los gobiernos municipal, estatal y federal de la administración de Vicente Fox.<sup>2</sup> El concepto y la realización de la muestra polarizaron las opiniones: algun@s de l@s crític@s del programa, como Mario Alberto Magaña y Humberto Félix Berumen, consideraron que presentaba una interpretación económica poco sensible a las realidades de la ciudad.<sup>3</sup>

Al realizar esta investigación sobre el arte, los sucesos que rodearon la muestra me generaron múltiples preguntas: a) ¿de qué maneras l@s artistas que han residido y transitado Tijuana han representado la ciudad?; b) ¿qué relación hay entre las distintas manifestaciones plásticas en Tijuana y las visiones de la identidad tijuanaense?; c) ¿qué impacto tienen en las diferentes visiones de identidad y relaciones de poder otros actores y financiamientos que patrocinan la labor artística en Tijuana? Responder estas interrogantes no se reduce a observar a vuelo de pájaro los diferentes conflictos simbólicos que rodean la construcción identitaria de Tijuana, sino que da cuenta, desde las significaciones en las artes visuales, de los problemas que vivía la identidad nacional en México a principios del siglo XXI y el papel de algunas lecturas influidas por el panorama artístico internacional.

Lo primero que tuve que hacer fue elegir una óptica que diera cuenta de la interdisciplina propia de los Estudios Latinoamericanos y dentro de ella, seleccionar herramientas adecuadas para el nivel de profundidad que pretendía con mi investigación. La clave en este aspecto fue descubrir a partir de la búsqueda documental que la identidad en Tijuana establecía formas vinculatorias *conflictivas* entre los distintos actores sociales que entraban en materia. Por ende, consideré a ese conflicto como una argamasa para enlazar la teoría y la metodología que utilizaría.

---

<sup>2</sup> Comunicación personal con Pedro Beas, artista participante de *Tijuana, La tercera nación...* como parte del colectivo Nortec, 2 de septiembre de 2020. A partir de este momento, y debido al gran número de notas a pie de página que refieren a “comunicaciones personales”, usaré las iniciales CP como señal de identificación para la información cuya fuente de procedencia sea una entrevista u otro medio de interacción directa con una persona. En estos casos, haré referencia a la persona de quien provienen las palabras y en la tabla presentada al final de la tesis como “Anexo 1” se podrá consultar la fecha de la comunicación y el perfil de la persona consultada.

<sup>3</sup> Diana Vázquez Morán. *Tijuana tercera nación (2004)...*, pp. 43-44.

Quisiera aclarar que esta tesis no se detiene a analizar los detalles simbólicos y materiales de cada obra individual. Esta tentativa se antojó inconmensurable por esta ocasión debido al formato y al alcance de mi trabajo, situación que retomaré en mis conclusiones, además de que puse el énfasis en la conflictividad simbólica y social de la muestra. Haber retomado cada obra por separado se habría alejado de mi propósito, que fue urdir relaciones entre *Tijuana, La tercera nación...* como suceso artístico, las expresiones del conflicto en torno a las identidades tijuanaenses dentro del evento y los proyectos de integración regional y nacional pretendidos para la ciudad.

En esta tesis, jerárquicamente hablando, el mayor peso teórico-práctico lo tiene el postulado de los *campos sociales* del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Los campos para Bourdieu son un tejido fluido de relaciones de poder entre actores sociales que comparten un cierto interés y siguen o no ciertas reglas de contacto; así existe el campo del arte, el de la política institucional, el de la educación universitaria, etcétera. En ocasiones, él abordó estas formaciones desde la elaboración de esquemas que colocaran gráficamente a los diferentes actores en las posiciones espaciales y de poder que ocupaban dentro de cada campo, lo cual me brindó la oportunidad de replicar ese medio para la representación de mis resultados finales.

El esquema que presento en este trabajo lo generé por medio de los datos que obtuve de fuentes primarias y secundarias de la muestra que encontré disponibles, así como de entrevistas que hice a participantes y observadores del evento por igual, con opiniones disímiles entre sí sobre la puesta en escena de *La tercera nación...* A lo largo de los capítulos expongo la densa red de relaciones entre actores, espacios e instituciones con relativa movilidad, de acuerdo a la misma lógica de la teoría de los campos, presente en lo general en el ámbito cultural de Tijuana y en lo particular en la muestra.

Las entrevistas las segmenté según seis diferentes perfiles poblacionales que logré identificar cuando decidí que hablaría con personas abocadas a la labor artística, otras que para la muestra fungieron más bien como organizadores, financiadores o colaboradores desde la academia, y un tercer colectivo más al margen, ya fuera porque el arte irrumpiera en su cotidianidad como una situación esporádica o porque ejercieron un acto de distancia consciente. Para la funcionalidad de las entrevistas, en ellas indagué en los intereses y vidas personales de mis entrevistad@s, para luego adentrarme en su relación con Tijuana, el campo

del arte y con la muestra, en caso de que la hubiera, yendo siempre de lo general a lo particular. Sus respuestas fueron una pieza vital para armar el rompecabezas de sus posiciones concretas en el entrecruce de los dos campos tijuanaenses que encontré más propicio observar para mi caso de estudio: el del arte y el del poder, entendido este último como la esfera de efecto de los poderes fácticos de la región.

A Bourdieu no lo consideré un autor holístico que contestara por sí solo mis interrogantes. La aplicación concreta de sus ideas hecha por Rihan Yeh en la Tijuana del 2006 me ayudó a darle una ubicación temporo-espacial al trabajo del sociólogo; y me valí también de dos conceptos complementarios para insertarme en la lógica de frontera desde la cual me estaba colocando: lo *transfronterizo* como forma peculiar de relación social y la idea del antropólogo George Marcus de producir visiones académicas *multilocales*. Hablando de lo transfronterizo, la principal dificultad para hablar al respecto es que es un término paraguas con diferentes usos en diferentes contextos por diferentes autores. Para mis propósitos me concentré en las interpretaciones del vocablo que resaltarán la transfrontera como un espacio físico de relaciones que atraviesa de forma continuada los límites políticos nacionales en el área compartida México-Estados Unidos, un espacio en el que todo el tiempo se fluye entre la convergencia y divergencia para fines específicos y no hay una anuencia total entre las dos partes nacionales. Con el caso de Marcus, no me decanté por su enfoque metodológico, pese a que él propone realizar etnografías multilocales, camino que se alejaba demasiado de mis intenciones académicas. De esta manera, tomé únicamente sus percepciones sobre la posibilidad de estudiar varias localidades separadas geográficamente al unísono si es que se encontraba un proceso o fenómeno común a todos los lugares. Marcus hace aparición en mi tesis solamente en la medida en la que me permite demostrar que un conflicto particular es un elemento común y vinculante soportado en un espacio físico.

El recorrido de mis capítulos hace hincapié en mi mecánica de moverme desde lo general hacia lo particular. El primero profundiza en la fundación de Tijuana como un paso “pecaminoso” allende la frontera que recibía a los estadounidenses con todas las diversiones que les eran prohibidas en su país, para luego abordar su historia como ciudad desde las épocas en las que intentaba consolidarse como una formación urbana funcional hasta décadas recientes en que se ha convertido en un referente doble de arte y disparidad social. En estas páginas abro un breve panorama de los fenómenos que han marcado la identidad de Tijuana

a través del tiempo, además de dar un estado del arte de cómo ha sido estudiada la metrópoli desde perspectivas que privilegian lo artístico y otras que no. Para mi segundo capítulo explico primero las concepciones generales de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, concentrándome en cómo se aplica este aparato teórico para los casos de los campos del arte y del poder, y luego esbozo la prolífica historia de trabajo artístico desarrollado en la urbe dentro de la cual se inscribe *Tijuana, La tercera nación...* La muestra de *La tercera*, de la cual establezco algunos puntos clave al cierre del capítulo 2, es deshebrada en mi capítulo final en cuatro procesos que yo identifiqué como conflictivos para quienes participaron en y/u observaron el evento: su concepto como muestra, su programa de actividades y exhibiciones, su organización interna, y los espacios y circuitos de exhibición con los que se relacionó.

Así, mi primer apartado sirve de marco para el segundo al proveer el contexto socio-histórico necesario, y el segundo hace de marco para el tercero al introducir a l@s lectores en las lógicas sociales de las artes plásticas tijuanaenses. Al término de mi tercer capítulo presento el esquema en el que represento de manera definitiva las posiciones geográficas y relacionales de los actores que tomaron parte en la discusión en torno al evento. Este esquema fue parcialmente realizado con las respuestas de las diez entrevistas que apliqué a personas tijuanaenses o radicadas en Tijuana. Para mayor comprensión de los sesgos con los que trabajé durante estos encuentros, añado por último dos anexos, uno con los perfiles individuales de cada entrevistad@ y otro con las escaletas de entrevista separadas para cada uno de los seis grupos poblacionales que distinguí en mi investigación según la información diversificada que deseaba obtener.

## Capítulo 1. Tijuana, el trayecto hacia una identidad transfronteriza

El concepto detrás de *Tijuana, La tercera nación* hundió raíces en las discusiones sobre la condición de paso fronterizo de Tijuana y sus implicaciones para un análisis cabal de la ciudad. El conflicto alrededor de la identidad de Tijuana dentro de México y la región latinoamericana ha sido una constante a lo largo del tiempo. Por ello, antes de abordar directamente los contenidos y resultados de la muestra, necesitamos reconstruir la historia de Tijuana desde sus precedentes en el siglo XIX hasta la primera década del siglo XXI, época del evento.

En este capítulo expongo el transcurso histórico de la formación de la ciudad, puntualizando cuáles han sido las diferentes construcciones de sentido que se han configurado en torno a la urbe. A pesar de que estas construcciones pertenecieron en origen a una época o suceso específico, algunas de ellas han perdurado con el paso de las décadas, manteniéndose vigentes como imaginarios a través de los cuales mirar la ciudad. Asimismo, describo el desarrollo espacio-temporal de las disciplinas artísticas de la ciudad y los cambios que han experimentado a la par de las transformaciones sociales y económicas.

Al término de este apartado, habré mostrado cómo y por qué se consolidó la visión de Tijuana como una sociedad *transfronteriza*, enfoque expuesto por mi tesis. ¿Qué repercusiones ha tenido la historia de Tijuana en su presente y en sus habitantes? ¿Qué papel han jugado la frontera y las relaciones transfronterizas en el proceso?

### 1.1 La formación de una ciudad del pecado

Sobre la historia de Baja California, dice Mario Alberto Magaña Mancillas:

la supuesta “identidad bajacaliforniana” se ha construido con la negación de su pasado, salvo el que se ha escogido que está relacionado con la historia urbana de principios del siglo XX, que se ha querido extender hacia finales del siglo XIX.<sup>4</sup>

La historia de la novel Tijuana de esa época es parte importante de la afirmación identitaria de su región. Previo a la existencia urbana, la zona oeste de la frontera había sido poblada por el gobierno con grupos heterogéneos, entre los que había seminolas afro, inmigrantes chin@s relacionad@s con las empresas de California y menonitas, como una estrategia para

---

<sup>4</sup> Mancillas, en Everardo Garduño (coord.). *Cultura, agentes y representaciones sociales en Baja California*, p. 34.

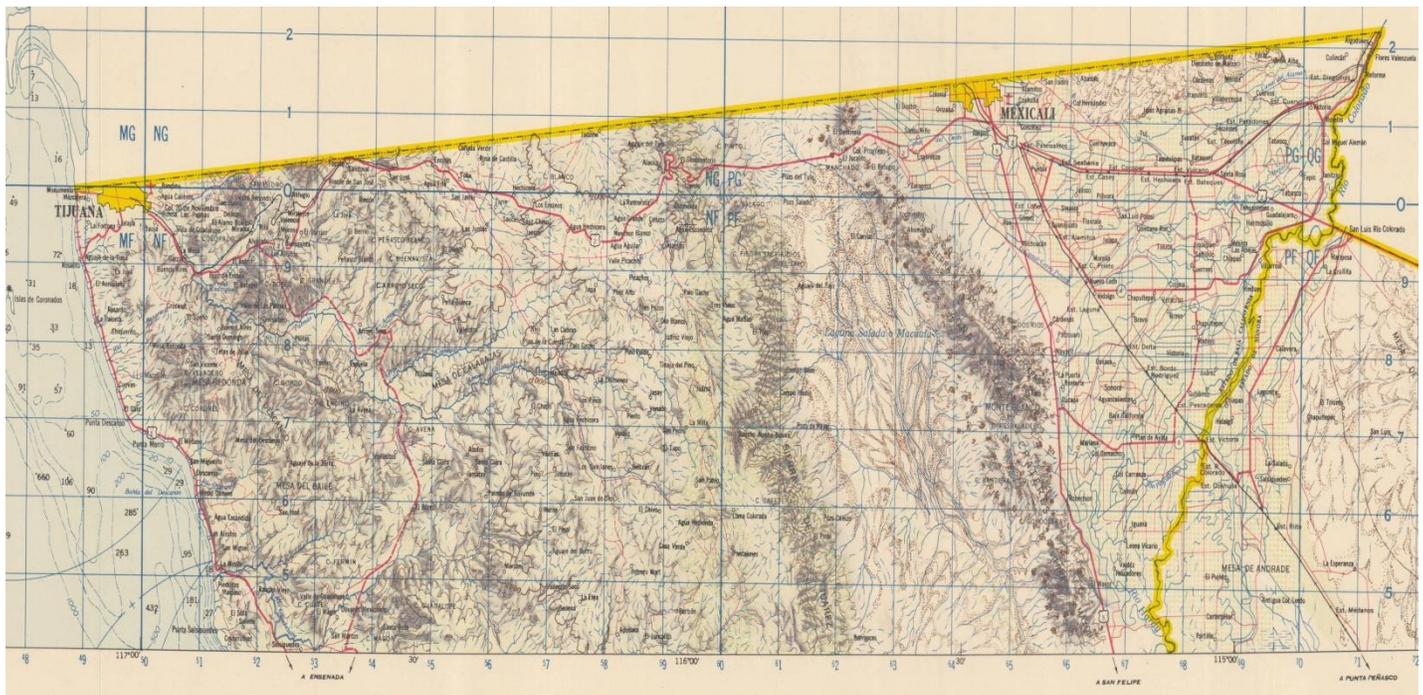
frenar el expansionismo estadounidense.<sup>5</sup> Empero, fueron precisamente los intercambios comerciales vía la frontera los que hicieron ciudad a Tijuana. La geografía montañosa que corta transversalmente las dos Californias fungió a mediados del siglo XIX como el primer rasgo que contorneó las relaciones entre ambos lados de la línea, creando sendos corredores autónomos de cruce para Tijuana y Mexicali.<sup>6</sup> De esta manera, quedó facilitada una ruta comercial para el entonces ya próspero Oeste californiano. En el Mapa 1, puede verse la complicada orografía de Baja California, y en el Mapa 2 se distinguen los corredores inter montañosos de Tijuana y Mexicali a los que hago referencia.



Mapa 1: Antonio García Cubas. *Atlas Mexicano. Baja California.*

<sup>5</sup> Olivia Cadaval. "United States-Mexico Borderlands/Frontera", en *Migrations in History*.

<sup>6</sup> Héctor Manuel Lucero, en Michael Dear y Gustavo Leclerc (eds.). *Postborder City*, p. 89.



Mapa 2: Comisión Intersectorial Coordinadora del Levantamiento de la Carta Geográfica de la República Mexicana. *Tijuana y Mexicali: N 32°00' - W114°00' / 2°00' x 3°00' /*.

En 1885, fue construido el primer centro de entretenimiento de la región, el Casino Agua Caliente<sup>7</sup>, pero Tijuana se fundó, en estricto sentido, hasta 1889.<sup>8</sup> Antes de eso, la población era apenas una pequeña ranchería poco comunicada y de escasos habitantes, y a pesar de la apertura del casino, no dejó de serlo durante un par de décadas más.<sup>9</sup>

Su fundación tuvo que ver con las presiones de varios capitalistas sobre el uso del espacio deshabitado. Fue la familia Argüello, que utilizaba la zona como tierras de especulación, la que apadrinó la transición del Rancho Tijuana, de su propiedad, a un terreno fraccionado para la venta, llamado Zaragoza del Rancho de Tijuana.<sup>10</sup> La familia contrató a Ricardo Orozco, ingeniero de la Ciudad de México, para diseñar la población, pero sus proyecciones vanguardistas probaron ser inaplicables en el complicado terreno adquirido.<sup>11</sup> Más adelante en el tiempo, las iniciativas económicas mutarían hacia actividades estables, como la del casino, lo que comenzó a hacer de Tijuana un paso fronterizo que satisfacía las demandas del consumo estadounidense.

<sup>7</sup> Verdusco, Bringas y Valenzuela. *La ciudad compartida*, p. 74.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 69.

<sup>9</sup> Humberto Félix Berumen. *Tijuana la horrible* (libro electrónico), p. 45. La versión electrónica del libro tiene la desventaja de no tener un paginado preciso en comparación con la versión impresa. Al momento de consultar el formato impreso, puede haber una diferencia de una página respecto a las referencias que doy.

<sup>10</sup> Lucero, *op. cit.*, p. 90; Berumen, *op. cit.*, p. 58, nota 5.

<sup>11</sup> René Peralta, en Josh Kun y Fiamma Montezemolo (eds.). *Tijuana Dreaming...*, pp. 136-7.

La primera gran inversión municipal fue la organización a cargo de Antonio Elosúa de la Feria de Tijuana, que ofrecía al visitante juegos y diversiones restringidas en Estados Unidos, con el beneplácito del flamante gobernador de Baja California, Esteban Cantú.<sup>12</sup> Al ser un lugar alejado de los centros urbanos mexicanos, era muy difícil ejercer un control central que pusiera en duda la autoridad del gobernador y los empresarios locales. Fue en ese momento que nació la fama de Tijuana como un lugar desenfrenado y amoral en el que podían disfrutarse vicios y entretenimientos prohibidos en Estados Unidos por legislaciones como la ley Volstead, de 1920.<sup>13</sup>

La ley Volstead, derivada en la Enmienda Constitucional 18, y los subsecuentes Actos Migratorios de 1921 y 1924 complicaron la relación de Estados Unidos con sus fronteras y surgieron los primeros traficantes mexicanos que mercaban whisky. Así, la policía montada que desde 1904 servía a Inmigración cortando el paso principalmente a inmigrantes chinos fue remplazada en 1924 por una Patrulla Fronteriza compuesta por alguaciles, alcaldes y servidores civiles de correo y ferrovías. Todos ellos montaban caballo, debido a que era un transporte ágil y silencioso.<sup>14</sup>

El intercambio transfronterizo se dio con gran facilidad gracias a tres factores: la existencia de una frontera permeable, una dinámica demográfica que se extiende hacia las dos caras del bordo y la simultaneidad de cambios económicos en el escenario urbano mexicano y en el estadounidense.<sup>15</sup> De hecho, Josiah Heyman apunta a que dicho patrón demográfico desafía la ubicación arbitraria de la frontera física y convierte a Estados Unidos y México en dos entidades que se constituyen mutuamente. Sin embargo, esta realidad regional nunca estuvo fundamentada en una lógica horizontal de influencia mutua, sino en una relación vertical de disparidad, representada en el símbolo de la frontera.<sup>16</sup> En palabras de Claudio Lomnitz:

la frontera internacional se convirtió en una demarcación que el Estado norteamericano y el mexicano designaban para señalar el comienzo de un “régimen de valor” (para usar el término de Arjun Appadurai) y el fin de otro.<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Pablo F. Guadiano Lozano. “Empresarios transfronterizos en la región Tijuana-San Diego al inicio del siglo XX...”; Lucero, *op. cit.*, pp. 96-98.

<sup>13</sup> Berumen, *op. cit.*, pp. 47-8. La ley Volstead “prohibía la producción y venta de licores embriagantes, los juegos de azar, el box y las carreras de caballos”. *Ibid*, p. 74, nota 2.

<sup>14</sup> U.S. Customs and Border Protection. “Border Patrol History”.

<sup>15</sup> Verduzco, Bringas y Valenzuela, *op. cit.*, p. 35.

<sup>16</sup> Heyman, en Thomas M. Wilson y Hastings Donnan (eds.). *A Companion to Border Studies*, pp. 52-3.

<sup>17</sup> Lomnitz, en Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina (coords.). *Estética y emancipación*, p. 89.

Appadurai llama régimen de valor a la condición histórica y social específica de intercambio de objetos en la que quedan determinados sus valores.<sup>18</sup> Lo que está señalando Lomnitz es la comparación existente entre las dos realidades colindantes de Tijuana y San Diego, una diferencia no solamente política (al estar dentro de dos Estados-nación distintos), sino también económica y simbólica. De esa manera, y en términos de Robert Alvarez Jr., el “sur global” comienza en la línea fronteriza establecida por Estados Unidos, una delimitación que es “both symbol and marker of division, separation and difference”.<sup>19</sup> Tijuana como lugar en donde abrevan los vicios ha sido un motivo de uso frecuente para convertir al cruce fronterizo en un paso a lo denigrante: Tijuana, dice Humberto Félix Berumen, como una moderna Babilonia apocalíptica;<sup>20</sup> o, como dice Carlos Monsiváis, una Sin City internacional.<sup>21</sup>

El cruce hacia México era conceptualizado por la población estadounidense como un paso hacia una nación atrapada en otra época, con otro orden de valores. En la contracara, aquellos personajes mexicanos que cruzaban hacia Estados Unidos tenían la oportunidad de redimirse como elementos civilizados con profesiones redituables.<sup>22</sup> El mantenimiento de la diferencia era muy conveniente a la economía fronteriza de ambos lados.

Fue en ese momento, y a partir de la Feria de Tijuana, que el gobernador Esteban Cantú generó el crecimiento regional a través de modelos que rayaban la ilegalidad, un camino asumido también por otros gobiernos posteriores. Cantú creó un ejército defensivo independiente de las Fuerzas Armadas nacionales y centró su atención en la promoción del turismo, una labor profundizada por sus sucesores.<sup>23</sup> El gobernador también incursionó en el trasiego de drogas a través de la ciudad en la ruta pionera del opio, del cual la población inmigrante china tenía un profundo conocimiento, coadyuvando al crecimiento de la industria. La planta había sido prohibida por Venustiano Carranza en 1916, medida que Cantú ignoró, alentando la reventa de sustancia requisada a través de tercer@s.<sup>24</sup>

---

<sup>18</sup> Appadurai, en Appadurai, Arjun(ed.). *La vida social de las cosas*, pp. 17-21.

<sup>19</sup> Alvarez Jr., en Wilson y Donnan, *op. cit.*, pp. 539-541.

<sup>20</sup> Berumen, *op. cit.*, pp. 145-6, 152-4.

<sup>21</sup> Monsiváis, en *Tijuana Sessions*, catálogo de exposición, p. 12.

<sup>22</sup> Lomnitz, *op. cit.*, pp. 89-91.

<sup>23</sup> Lucero, *op. cit.*, pp. 97-8.

<sup>24</sup> Luis Astorga, en VIII Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado”. *Análisis histórico del narcotráfico en Colombia*, pp. 41-2; Héctor Amaya. *Trafficking: ...*, pp. 28-9.

Con los años, el tráfico de drogas, cuyo epicentro nacional era el Triángulo Dorado del Noroeste, que abarcaba precisamente desde Baja California hasta Sinaloa, escaló a ser un problema nacional para Estados Unidos también. La inclusión legal del narcotráfico como delito en México en 1931 coincidió con la postura de la recién fundada Oficina Federal de Narcóticos (FBN) del país vecino, dirigida por Harry Anslinger, que atribuyó el origen de la situación a l@s mexican@s y lo asoció también al consumo racializado de la población latinoamericana residente en su país. Durante los años 1940s la FBN tuvo una injerencia discreta en varias operaciones de detección de sustancias en el lado mexicano del bordo. Pero antes de ella tuvo una fuerte tensión con el gobierno mexicano cuando el presidente Lázaro Cárdenas y el doctor Leopoldo Salazar Viniegra aprobaron en 1940 por breves tres meses la dotación de dosis de morfina más arriba de lo recomendable a personas adictas al opio. La confrontación no pasó más allá de lo diplomático y la intentona de ley debió ser derogada.<sup>25</sup>

En este clima de evasión de los filtros del oficialismo, en las décadas de 1910 y 1920, la ciudad vivió una enorme proliferación de establecimientos para visitantes extranjeros, entre ellos la presunta barra de bebidas más larga del mundo, que siguieron dando enormes réditos a la ciudad por muchos años.<sup>26</sup> La administración tijuanense era una atenta observadora de la vida social de San Diego y aprovechaba los grandes eventos que sucedían allá para crear los propios. A la par, la franja costera se convirtió en un activo atractivo para el mercado inmobiliario y comenzó la división de la ciudad por secciones, siendo la llamada “zona roja” la más económicamente despierta. En el Plano 1, de fecha 1934, se puede apreciar esta temprana segmentación de la ciudad, con las leyendas “Zona Norte” (la zona roja), “Zona Central” y “Zona Sur”.

---

<sup>25</sup> Carolina Da Cunha Rocha, en *Frontera Norte*, vol. 31, pp. 11-13; Carlos A. Pérez Ricart, en *Frontera Norte*, vol. 31, pp. 2-13; Juan Carlos Usó i Arnal, en *Norte de Salud Mental*, vol. XIV, no. 56, p. 100.

<sup>26</sup> Berumen, *op. cit.*, p. 79.



Plano 1: Mario Rodríguez. *Plano de la ciudad de Tijuana en 1934.*

A pesar de que la mancha poblacional se extendía de forma dispersa, la política demográfica del lugar beneficiaba en su mayoría a los inversionistas estadounidenses, interesados en eludir las estrictas legislaciones moralistas de su país. Ellos eran los dueños de los establecimientos de juego y hospedaje, así que al final del día, los flujos monetarios cruzaban la frontera, al igual que los turistas. Para los pocos trabajadores mexicanos establecidos en los alrededores de las atracciones, los únicos empleos a los que podían aspirar eran los de más bajo rango. El gobernador Abelardo L. Rodríguez, también dueño del complejo de Agua Caliente, fue responsable de los primeros trabajos de urbanización, como la pavimentación de vías principales, la introducción de agua potable y la creación de un periódico local, cambios que no tuvieron un eco significativo en las dinámicas sociales de la

ciudad.<sup>27</sup> De hecho, para la población resultaban más importantes los diarios que hablaban de los sucesos del lado estadounidense de la frontera, como *El Progresista*, *La Vanguardia* y *El Herald*.<sup>28</sup>

Desde un principio, Tijuana quedó constituida y configurada simbólicamente en relación con la frontera. A la postre, esta caracterización marcaría un punto de partida para hablar de la identidad en Tijuana, como iré mostrando a lo largo de este capítulo. Los tintes satanizadores de la construcción simbólica de la ciudad serían contestados más adelante con propuestas reivindicatorias o simplemente diferentes, emanadas de nuevos grupos de tijuanaenses. La fundación de Tijuana y sus décadas de consolidación como centro de vicio fueron un aliento importante para iniciativas que buscaron inaugurar un nuevo capítulo identitario para la ciudad, como la misma *Tijuana, La tercera nación...*

## **1.2 Vinculación territorial y urbanización desigual a mediados del siglo XX**

En la década de 1920, surgieron nuevos asentamientos en la ciudad no relacionados con el entorno comercial y que tampoco tuvieron una traza racional de fondo. La formación en 1928 de la colonia Libertad por trabajadores anteriormente desalojados por el ejército<sup>29</sup> fue sucedida por la llegada masiva a Tijuana y Mexicali de personas expatriadas de Estados Unidos a causa de las dificultades de la Gran Depresión.<sup>30</sup> En el Plano 1, referido anteriormente, aparece ya la Colonia Libertad (su leyenda es poco legible) como un modesto asentamiento sobre la ribera norte del río Tijuana.

Ambos sucesos fueron los primeros signos aislados de un patrón de población que en los años siguientes se transformaría en carta común. La principal razón del poblamiento de la frontera fue el alto índice de braceros rechazados por el programa de intercambio laboral con Estados Unidos que se quedaron a vivir en Tijuana.<sup>31</sup> En el contexto de los complejos cambios operados en Estados Unidos en 1933, este nuevo sector social constituyó la primera

---

<sup>27</sup> Berumen, *op. cit.*, p. 66; Verduzco, Bringas y Valenzuela, *op. cit.*, pp. 77-79.

<sup>28</sup> Inés Alejandra Anzorena Martínez. *Cuerpo y territorio*, p. 21.

<sup>29</sup> Jorge Francisco Sánchez López. *Tijuana merece estar curada*, p. 69.

<sup>30</sup> Lucero, *op. cit.*, p. 102.

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 105.

línea laboral para impulsar una base económica más sólida a través de la zona de perímetros libres.<sup>32</sup>

“Perímetros libres” se refiere a una legislación regional propugnada en 1933 por Abelardo L. Rodríguez, antiguo director del Casino Agua Caliente y entonces presidente de la República, que estableció a Tijuana y Ensenada como “zonas urbanas con la franquicia de introducir mercancías extranjeras sin pagar derechos”.<sup>33</sup> La iniciativa fue una ampliación de la precedente Zona Libre de 1930 y en un intento por estimular la economía de toda el área fronteriza mexicana, su alcance fue aumentando paulatinamente hasta abarcar toda la península de Baja California y parte de Sonora en 1939.<sup>34</sup> El reconocido músico nacido en Tijuana, Pedro Beas, señala que el proyecto trajo un fuerte auge comercial y que se extendió hasta finales de la década de 1970.<sup>35</sup>

La creación de la zona libre obedecía asimismo a la pretensión desde el centro de la República de vincular más el espacio fronterizo al resto de la nación, uno de los grandes conflictos que consolidaron el debate por la identidad de Tijuana. Tanto la Zona Libre como la iniciativa de “perímetros libres” fueron proyectos formales que buscaron la integración de la región a una realidad mexicana nacional. No era una intención novedosa en el contexto tijuanense, pues desde la presidencia de Álvaro Obregón se intentaba incorporar al norte mexicano en la visión nacionalista posrevolucionaria, con, por ejemplo, dos figuras femeninas fuertes que encarnaron entonces a educadoras/madres patriotas: Josefina Rendón Parra y Emilia Maldonado de Aguilar Robles.<sup>36</sup>

La frontera era percibida negativamente por el centro como un espacio a merced de la mala influencia del contacto con Estados Unidos y en tiempos posrevolucionarios surgió la iniciativa federal de acercar la cultura del centro del país al extremo norte para “mexicanizarlo”. La supuesta influencia era relativa, como ya he señalado, debido al establecimiento de la diferencia vertical entre naciones representada por la frontera, un hecho que de acuerdo a Rihan Yeh es elemento constitutivo de la soberanía mexicana en la región

---

<sup>32</sup> Verduzco, Bringas y Valenzuela, *op. cit.*, pp. 82-3. En 1933, Franklin Delano Roosevelt tomó la investidura presidencial en Estados Unidos e impulsó un plan de transformación nacional, conocido como el New Deal. Ramón Álvarez. “La revolución con la que Roosevelt sacó a EE.UU. de la depresión y lo preparó para la guerra”.

<sup>33</sup> Lawrence Douglas Taylor Hansen, en *Estudios Fronterizos*, vol. 1, no. 1, p. 64.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 64-5; Manuel Ceballos Ramírez. *Encuentro en la frontera: ...*, pp. 201, 206-9.

<sup>35</sup> CP.

<sup>36</sup> María del Consuelo López Arámburo, en *Frontera Norte*, vol. 17, no. 34, pp. 39-41.

vecina al límite.<sup>37</sup> Esto no impidió que actores relevantes del ámbito cultural mexicano como Agustín Yáñez, José Vasconcelos y Octavio Paz crearan una imagen del poblador fronterizo como desligado y “vende patrias”, centrándose en las figuras paradigmáticas del “pocho” y el pachuco.<sup>38</sup>

Antes que la Zona Libre y el área de “perímetros libres”, esta percepción llevó a reconfigurar la división política mexicana, lo cual puede ser visto por sí mismo como el proyecto de integración originario. Los intentos por estatizar Baja California partieron de una base local en 1917, y Maldonado de Aguilar, educadora ya mencionada, fue partícipe de uno de los organismos que hizo presión a favor de la decisión, la Asociación Cívica; pero fue apenas hasta 1930 que el presidente Pascual Ortiz Rubio promovió a Territorio el anterior Distrito Norte de Baja California, en una calidad distinta a la de estado.<sup>39</sup> En cuanto a comunicaciones terrestres, desde los tiempos del gobernador Cantú, a inicios de los 1920s, se obró un primer tramo del Camino Nacional, que conectaba Tecate, Mexicali, Tijuana y Ensenada, reduciendo el aislamiento de estos lugares. Esta ruta fue ampliada al sur de manera considerable por el presidente Lázaro Cárdenas en 1940, hasta llegar al interior de la península y hasta la costa de Sonora.<sup>40</sup>

Por otro lado, en los años 1940s y 1950s aparecieron diversas instituciones de enseñanza de las artes en los estados fronterizos y para el caso de Baja California, fueron inaugurados el Instituto Tecnológico Regional de Tijuana y el Instituto de Ciencias y Artes de Baja California.<sup>41</sup> La fundación de estos espacios no implicó todavía una coordinación técnica o de desarrollo en las artes con la administración federal; la distancia territorial e identitaria entre el centro de la República y la región siguió siendo un factor determinante.

Las primeras transformaciones al interior de la población coincidieron en tiempo con el relativo declive de los establecimientos de diversiones nocturnas que habían vuelto popular a Tijuana en primer lugar. Uno de los cambios más interesantes fue el operado con el Casino de Agua Caliente, que dejó de ofrecer sus servicios de manera definitiva en 1937. Dos años después, Lázaro Cárdenas habilitó el complejo como sede del Instituto Técnico Industrial,

---

<sup>37</sup> Rihan Yeh. *Passing: two publics in a Mexican border city*, p. 13.

<sup>38</sup> CP José Manuel Valenzuela.

<sup>39</sup> Taylor Hansen, *op. cit.*, pp. 57-8; Anzorena Martínez, *op. cit.*, p. 20; López Arámburo, *op. cit.*, p. 43.

<sup>40</sup> Taylor Hansen, *op. cit.*, pp. 66-69.

<sup>41</sup> Vázquez Morán, *op. cit.*, p. 31.

adaptando los recintos para hospedar a sus ocupantes y proveerles esparcimiento, e incorporó una plantilla de profesores españoles en el exilio que habían llegado recién a Baja California.<sup>42</sup>

Las pautas de crecimiento de Tijuana fueron desorganizadas, producto de los flujos de migración interna de tránsito hacia Estados Unidos que se quedaban a medio camino y se convertían en grupos de residentes permanentes. En 1940, se creó el fundo legal de la ciudad, cuando solamente estaban en pie las colonias próximas a la Zona Centro. La oferta de empleos en California era muy pujante, así que a partir de ese momento, el área urbana comenzó a ampliarse y se profundizó la demanda habitacional. Estas ampliaciones se dieron de manera dispar sobre terrenos aledaños con propietarios particulares. Para el año de 1950, la población había aumentado a 59, 952 habitantes, cuatro veces la cantidad que había en 1940.<sup>43</sup> En el Plano 2 se pueden apreciar las colonias y zonas de Tijuana que existían a principios de la década de 1950.



Plano 2: “Plano de Tijuana a principio de los años cincuentas”, en Antonio Padilla Corona, “Ciudad: Desarrollo Urbano”.

<sup>42</sup> Berumen, *op. cit.*, pp. 290-2.

<sup>43</sup> Antonio Padilla Corona. “Ciudad: Desarrollo Urbano”.

Esta precipitada expansión encontró válvulas de escape temporales en la fundación de asentamientos irregulares que no contaban con autorización de suelo.<sup>44</sup> Fue hasta 1962 que surgió la Comisión Mixta de Desarrollo Urbano Fronterizo, el primer organismo que razonó un plan de urbanización para Tijuana.<sup>45</sup> Las labores de la Comisión no impidieron que durante los 60s, el crecimiento de Tijuana sobrepasara la capacidad gubernamental de satisfacción de los servicios.<sup>46</sup> La alta concentración de personas en zonas pobres y desabastecidas era un problema en una urbe cuyas principales actividades económicas eran relativas a la oferta de servicios.

En los años 1970, la carga de los problemas poblacionales se reconcentró en la Zona Río, un proyecto más para mejorar el estatus urbano de Tijuana. Sin embargo, las violentas inundaciones de 1979, que arrastraron muchas de las casas más inestables, llevaron a la decisión de canalizar el río, partiendo a la ciudad en dos mitades vía una nueva frontera interna que a la postre, se convertiría además en un polo concentrador de contaminación.<sup>47</sup>

Volviendo a la escala nacional, el lugar de la región dentro de la República seguía siendo complejo y ambivalente. El título de estado para Baja California, dado en 1951, no resultó en una solución para reducir la brecha física y simbólica con el resto del país. Además, el rol de Tijuana en el tráfico de drogas adquirió mayor visibilidad con la Operación Intercepción de 1969 del presidente de Estados Unidos, Richard Nixon, centrada en la inspección de vehículos a lo largo de la frontera y parcialmente incitada por la presión de habitantes de California por investigar el tráfico en Tijuana.<sup>48</sup> Pedro Beas, nacido en 1970, comenta que él no conoció los pesos hasta la edad de 8 ó 10 años y que no eran moneda corriente en las tiendas, que regularmente recibían *quarters* de dólar.<sup>49</sup> No sería sino hasta el desarrollo de la industrialización que Tijuana encontraría un espacio económico en la nación diferente al imaginario de ciudad de vicios construido durante la vida local de principios de la centuria.

El medio siglo XX en Tijuana fue, en resumen, una época de fenómenos complejos y contradictorios. En palabras de Claudia Sandoval López:

---

<sup>44</sup> Vázquez Morán, *op. cit.*, p. 30.

<sup>45</sup> Padilla Corona, *op. cit.*

<sup>46</sup> Sánchez López, *op. cit.*, p. 70.

<sup>47</sup> Verduzco, Bringas y Valenzuela, *op. cit.*, pp. 87-8, 93; Peralta, *op. cit.*, pp. 137-140.

<sup>48</sup> Astorga, *op. cit.*, pp. 47-8.

<sup>49</sup> CP.

La rapidez con que la ciudad ha crecido no permitió que se desarrollara equilibrada y *armoniosamente* [...] todo se ha inventado en un período de tiempo muy corto, obteniendo el mayor provecho de los recursos disponibles.<sup>50</sup>

Los patrones desorganizados de asentamiento y los roces territoriales e identitarios con el centro de la Federación fueron parte de su cotidianeidad a lo largo de un período que se extiende desde el final de la bonanza de lugares de entretenimiento, alrededor de los años 30, hasta principios de una era industrial para la frontera, que revisaré en el siguiente subtítulo, en la primera mitad de los años 80. El desarrollo de las artes tomaría mayor protagonismo a partir de esa época, cuando aparecieron en el panorama las primeras consideraciones de corte académico sobre la identidad de Tijuana, la frontera y las relaciones transfronterizas. Fue así que adquirieron una forma definida las lógicas del campo del arte tijuanaense.

### **1.3 El fin de siglo y la disputa identitaria al filo del nuevo milenio**

El crecimiento de Tijuana durante las décadas intermedias del siglo XX no estuvo acompañado por una profundización en la búsqueda del sentido general de la ciudad. No es sino hasta los años 1970 que hay una exploración de la subjetividad urbana, realizada por una generación heredera de los mayores flujos de migración interna.<sup>51</sup>

Esta generación vivirá transformaciones muy grandes, comenzando por el establecimiento de plantas de ensamblaje en toda la zona fronteriza México-Estados Unidos y la consolidación de la ciudad como una importante área de maquilas por su ubicación y mano de obra barata. Ambas actividades pondrían a Tijuana en el mapa productivo mundial bajo un nuevo rostro, pero con el precio de altos índices de contaminación regional.<sup>52</sup> Para José Manuel Valenzuela Arce, especialista en estudios fronterizos y juventudes, la maquila fue también:

eso que muchos pensaron que era sólo un motivo de la frontera; [...] en realidad, era la punta de lanza de la flexibilización laboral. Representaba una metáfora de una derrota histórica de las clases trabajadoras con la reducción de sus prestaciones, contratos colectivos, no sindicatos, acoso laboral, nuevas enfermedades laborales, la aniquilación de los derechos.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Claudia Verónica Sandoval López. *Do-it yourself art...*, p. 102. Las cursivas provienen del original.

<sup>51</sup> Monsiváis, *op. cit.*, pp. 20-22.

<sup>52</sup> Vázquez Morán, *op. cit.*, pp. 30-1.

<sup>53</sup> CP.

Los fundamentos legales para este desarrollo fueron primero el Programa Nacional Fronterizo de 1961, que fue un estímulo al consumo y a sectores emergentes, y luego el Border Industrialization Program de 1965, que redujo las tarifas internacionales en beneficio de los negocios maquiladores, buscando hacer del área un enclave industrial.<sup>54</sup> En la década de 1980, algunas de estas fábricas vivieron una “reestructuración” que comprendía la acogida de mejor tecnología, la contratación de personal mejor calificado, una menor dependencia del trabajo intensivo y el fortalecimiento de la administración laboral interna.<sup>55</sup>

Esta industria, la más rentable de la frontera para las empresas transnacionales, ha delineado el mercado laboral de Tijuana bajo el favor de programas de vinculación a la oferta global. Las plantas de ensamblaje han sido tan históricamente determinantes para Tijuana que durante la década de los 2000, l@s viajantes eran recibid@s a la urbe por el este con un letrero que rezaba “Bienvenido a Tijuana, la capital mundial en producción de televisiones”.<sup>56</sup>

Además del nuevo cariz industrial de la ciudad, la importancia de Tijuana como punto de cruce migratorio fue en aumento durante los años ochenta, cuando se calculaba que el 50% del trasiego humano del país se daba en esta ciudad. En esos años se consolidó el Proyecto Cañón Zapata, un paso libre binacional en el que personas de las más diversas procedencias podían hacer compras para sus viajes e interactuar con otras. Valenzuela Arce dice que era un área de tolerancia que se mantenía durante el día y era rota durante la noche por las capturas de las unidades migratorias, condiciones de cruce que se mantuvieron hasta finales de la década.<sup>57</sup>

En este contexto y en relación con la verticalidad valorativa de la que hablaba al principio de este capítulo, se inscribieron nuevas narrativas estadounidenses anti-inmigrantes y/o supremacistas blancas, ejemplificadas por grupos organizados como Light the Border, Metal Militia y un sector de l@s Skinheads emparentado con el Ku Klux Klan, así como por actores de la política institucional como el alcalde de Maricopa, Arizona, Joe Arpaio. En el ámbito fronterizo tijuanense también fue de gran importancia el fuerte arraigo militar de San Diego,

---

<sup>54</sup> Josh Kun y Fiamma Montezemolo, en Kun y Montezemolo, *op. cit.*, pp. 5-6.

<sup>55</sup> Jorge Carrillo y Redi Gomis, en *Frontera Norte*, vol. 17, no. 33, pp. 28-30; Luis Ongay, en *Culturales*, vol. 6, no. 11, pp. 23-5.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>57</sup> CP.

que cuenta con una base naval de la cual hasta los años 1980s dependían económicamente más de 300 000 personas.<sup>58</sup>

Al mismo tiempo, el poblamiento al interior de la ciudad se siguió dando de manera desorganizada. El cruce de la 5 y la 10 es un punto paradigmático en el cual “comienza” la Tijuana más empobrecida.<sup>59</sup> Los cerros colindantes a la ciudad se convirtieron en los nuevos y abigarrados terrenos de construcción, al punto de convertirse en limitantes geográficos dentro de la urbe.<sup>60</sup> Eduardo Cisneros, encargado de programas culturales del Centro Cultural Tijuana, define a Tijuana como una urbe difícil de transitar y describe la visión del espacio como: “Salías de un cerrito y veías otro cerrito, y veías otra colonia, y veías otra colonia, y veías otra colonia.”<sup>61</sup> Toqué el tema de la compleja precariedad de algunos sitios de Tijuana en entrevista con Maximiliano Lizárraga, artista participante de *La tercera nación...*, quien me dijo que una imagen representativa de la ciudad podría ser la gran planta de Amazon edificada en 2021 junto a un caserío improvisado hecho con materiales a la mano.<sup>62</sup>

En estos jóvenes asentamientos, varios de ellos en suelos no aptos para casa habitación, con secciones con importantes carencias de servicios, movilidad limitada y/o inseguridad en sus calles, se han levantado casas de materiales improvisados, como llantas, chatarra de motocicletas, o láminas a manera de paredes, para prevenir posibles desplomes estructurales.<sup>63</sup> La historia de estos espacios es compleja y se relaciona con una tradición de presión y participación política que desarrollaron l@s habitantes de Baja California en la década de 1980, expresada en protestas con fines tales como detener la intervención electoral del PRI; tradición que llevó en 1989 a que el estado se convirtiera en el primero del país con alternancia partidista con el triunfo como gobernador de Ernesto Ruffo-Appel del PAN.<sup>64</sup> Dentro del repertorio de protesta popular se destacaron las “invasiones” de los cerros orquestadas por los Movimientos Urbanos Populares o MUPs, organizaciones compuestas por facciones de los partidos políticos y con un gran protagonismo femenino, en un intento por agenciarse bases sociales, caso propio de la colonia Camino Verde. Una vez en el poder,

---

<sup>58</sup> *Ídem*.

<sup>59</sup> Rosario Eugenia Mata Hernández. *Esquina noroeste: productores translocales y arte audiovisual en Tijuana*, p. 25.

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>61</sup> CP.

<sup>62</sup> CP.

<sup>63</sup> *Ídem*; CP José Manuel Valenzuela; Sánchez López, *op. cit.*, pp. 106-119.

<sup>64</sup> Alejandro Monsiváis Carrillo, en *Frontera Norte*, vol. 16, no. 31, pp. 108-9.

Ruffo-Appel optó por perseguir este uso irregular del suelo con su política de No Invasiones.<sup>65</sup>

En tiempos más recientes, se han sumado al panorama urbano desarrollos inmobiliarios, empresas que “han construido enormes fraccionamientos planos, sobre superficies que no lo eran, están pues modificando la orografía con miles de casas de igual tamaño y aspecto”.<sup>66</sup> Asimismo, toda la Zona Este fue golpeada por el control físico de un narcotráfico más complejo que el de épocas previas.<sup>67</sup> En palabras de Anel Hortensia Gómez y Ariagor Manuel Almanza,

La noción de *cártel* es un dispositivo simbólico que oscurece la influencia del poder oficial en los flujos del tráfico de drogas, así como la explicación única de la violencia como producto de *conflictos entre cárteles*, mistifica el impacto de las estrategias disciplinarias del Estado [...].<sup>68</sup>

Para otros sectores sociales más favorecidos, la infraestructura urbana y de servicios creció de manera acelerada hasta los primeros años del siglo XXI. Esta población introdujo nuevas prácticas de consumo caracterizadas por cálculos sobre cuál mercancía era más conveniente comprar de uno u otro lado de la línea. Para las clases altas era más sencillo ir a Estados Unidos a adquirir esos productos en los *shoppings*, mientras que la alternativa para estratos medios y bajos era comprar bienes luego de que cruzaran la frontera.<sup>69</sup> Además, encontraron a sectores sociales estadounidenses en condiciones económicas similares con los que relacionarse y un lugar al que acudir si es que querían huir de los posibles riesgos humanos experimentados en México.<sup>70</sup> Como contracara de la moneda, fueron l@s estadounidenses quienes se beneficiaron de la atención médica, particularmente odontológica, barata y de calidad que entró en auge en Tijuana. Hoy día hay un importante trasiego diario de personas de Estados Unidos que van a Tijuana a atender sus dolencias médicas por lo conveniente que resulta.<sup>71</sup>

---

<sup>65</sup> Sánchez López, *op. cit.*, pp. 111-3; Michelle Téllez en Kun y Montezemolo, *op. cit.*, pp. 191-6.

<sup>66</sup> Mata Hernández, *op. cit.*, p. 23; CP Ana López.

<sup>67</sup> Peralta, *op. cit.*, pp. 142-3.

<sup>68</sup> En *Frontera Norte*, vol. 33, p. 3. Las cursivas proceden del original.

<sup>69</sup> CP José Manuel Valenzuela, Pedro Beas.

<sup>70</sup> Josiah Heyman, *op. cit.*, p. 57.

<sup>71</sup> CP Ana López, Marco Antonio López Camacho, *nativ@s de Tijuana*.

Por tanto, las últimas décadas del siglo XX trajeron consigo nuevos fenómenos expresivos de las diferencias sociales al interior de la ciudad, los cuales dieron un giro a los imaginarios urbanos. Es sumamente relevante que la misma construcción de la estructura urbana de Tijuana, al ser desigual y diferenciada, no fue producto de una directriz común y muy seguido contuvo convergencias fortuitas, dos factores que reforzarían la configuración de la identidad de Tijuana como conflicto. Y aunque las nuevas experiencias vitales de las clases favorecidas no eliminaron la “leyenda negra” de Tijuana, es decir, la identificación de la metrópolis con una meca de los vicios, generaron un sentido novedoso del espacio hacia el interior de la ciudad. Esta imagen interna se proyectó después hacia el exterior y fue ganando terreno como una nueva manera de mirar la ciudad para observadores locales y foráneos influidos por el paradigma de la globalización.

En 1995, Verduzco, Bringas y Valenzuela comentaron las consecuencias de este crecimiento, entre las que se contaban la necesidad de nuevos mecanismos reguladores del dinamismo y la aparición en escena de las garitas como importantes puntos de intercambio internacional.<sup>72</sup> Para estos autores, la creciente relevancia de San Diego, en Estados Unidos, traía beneficios compartidos para sus vecinos mexicanos: “Tijuana y San Diego constituyen un conglomerado comercial y de servicios cuya área de influencia se extiende hasta el suroeste de Arizona y el noroeste de Sonora”.<sup>73</sup>

Para 2009, Luis Ongay actualizó las notas sobre la peculiar urbanización de Tijuana, clasificándola como una ciudad relativamente joven, con dos tercios de su población en una edad de entre 14 y 29 años, con cincuenta por ciento de habitantes provenientes de otras regiones del país y con unos altos niveles salariales, ganando más del 75% de los trabajadores una paga superior a los dos salarios mínimos.<sup>74</sup> Ongay también muestra a lo largo del artículo ya citado, cómo influyó sobre la población la percepción de una ciudad cosmopolita, diversa y en auge, a través de un conjunto de entrevistas a jóvenes que coincidieron en ver a Tijuana como un espacio de identidad incierta y descolocada de su territorio específico.

Estas mismas percepciones alimentaron las primeras reflexiones globales sobre la identidad tijuana y fomentarían más adelante la entrada de la iniciativa privada

---

<sup>72</sup> Verduzco, Bringas y Valenzuela, *op. cit.*, p. 13.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>74</sup> Ongay, *op. cit.*, pp. 10-1.

internacional en proyectos culturales y artísticos colaborativos, de los que hablaré más adelante.

#### **1.4 La importancia académica y artística de Tijuana en los años 1990 y en el siglo XXI**

A finales del siglo pasado, vari@s autores académic@s comenzaron a prestar atención a Tijuana y sus complejos cambios poblacionales, sociales y culturales. En un principio, relacionaron los diferentes fenómenos de la ciudad con el paradigma de la globalización y con los flujos humanos y recursivos globales, influid@s por los trabajos pioneros de Néstor García Canclini. Este enfoque compitió como paradigma, y lo ha hecho hasta la actualidad, con perspectivas posteriores que han subrayado las experiencias diferentes y desiguales de la vida en la frontera y a través de ella. Empero, el propio Canclini se apartó de su interpretación original de Tijuana dadas las transformaciones en la ciudad durante el cambio de siglo.<sup>75</sup>

En esta tesis abordo un cruce triple entre el arte, la construcción de identidades en Tijuana y los proyectos nacionalistas y regionalistas que fueron instaurados o que se intentó instaurar. El diálogo académico en torno a la metrópoli que comenzó a finales de los años ochenta es fundamental para este análisis, ya que dio pie a que el ámbito del arte tijuanense se convirtiera en espacio primordial de disputa entre las diferentes propuestas para mirar y entender a la ciudad. La frontera, sus implicaciones físicas y simbólicas y el significado de cruzarla deben ser vistos como factores de primera línea en la discusión intelectual originada por los trabajos pioneros de Canclini, luego extendida a la dinámica entre l@s artistas tijuanenses. El discurso y la dinámica entre vari@s artífices locales reflejó la influencia de los estudios del sociólogo argentino respecto a la urbe, como mostraré en el tercer capítulo.

Canclini decía sobre sus primeras experiencias en Tijuana:

Fui por primera vez a Tijuana en 1979 a dar una conferencia dentro de un ciclo organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México en poblaciones de frontera. Fue el momento en que comenzó a formularse en el gobierno federal (entonces era presidente López Portillo) la idea de que había que afirmar la identidad mexicana en la frontera, porque se suponía que en esa zona el sentido de la mexicanidad era deficiente debido a la cercanía con Estados Unidos. [...] Me fascinó encontrar en la frontera un México muy distinto y también un discurso muy diferente al del centro del país.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Fiamma Montezemolo, en *Alteridades*, vol. 19, no. 38.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 143.

Específicamente respecto a su primer trabajo formal sobre la ciudad, *Tijuana, la casa de toda la gente*, realizado en conjunto con Patricia Safa y la artista visual Lourdes Grobet, el autor argentino comentó:

Aceptamos -con otros dos antropólogos- hacer un estudio [...] para comprender las necesidades culturales de Tijuana. Trabajé también con una fotógrafa, Lourdes Grobet, tomando imágenes de muchas zonas de Tijuana y proponiendo, a través de grupos focales, a gente de distintas profesiones, que eligieran los lugares más representativos de la ciudad. [...] (C)uando preguntábamos, por ejemplo, cuáles eran los lugares que ellos preferían en la ciudad o que les parecían más representativos, alguien respondía “el parque Balboa”, que está en San Diego. Había una cierta transterritorialidad o transnacionalidad urbana.<sup>77</sup>

En estos primeros acercamientos de Canclini a la ciudad, él empezó a construir una perspectiva de Tijuana como un foco de múltiples cruces internacionales, óptica que profundizaría en la importante obra *Culturas híbridas*. En dicho libro, Canclini considera a Tijuana un “laboratorio de la posmodernidad”,<sup>78</sup> en el sentido de que es un espacio en el que los referentes y significados son relativos y sufren procesos constantes de redefinición y sustitución. A Canclini le pareció que al mismo tiempo estaba presente una necesidad paradójica de establecer símbolos más fijos a los que l@s habitantes de la ciudad pudieran adscribirse. Canclini consideraba ambos fenómenos, los significados relativos y la búsqueda de una identidad sólida, como fuerzas constitutivas de la condición específica de Tijuana. En sus palabras, dentro de Tijuana, hay “intercambios de la simbólica tradicional con los circuitos internacionales de comunicación, con las industrias culturales y las migraciones”<sup>79</sup>.

En la misma época, surgieron otr@s autores con una postura crítica a la idea del “laboratorio posmoderno” y que abordaron la particularidad de Tijuana desde las relaciones humanas tejidas entre los dos bordos de la frontera. Esta nueva perspectiva hizo uso del concepto de identidad *transfronteriza*<sup>80</sup> para explicar la realidad tijuanaense y brindó un marco

---

<sup>77</sup> *Ídem*.

<sup>78</sup> Néstor García Canclini. *Culturas híbridas*, p. 293.

<sup>79</sup> *Ibid*, p. 301-4.

<sup>80</sup> La construcción teórica de la transfrontera que manejo parte de asunciones teóricas diferentes a las de los llamados *border studies*, un importante referente para las ciencias sociales que estudian la frontera México-Estados Unidos. El término es una etiqueta controvertida y polisémica para trabajos orientados a entender “lo limítrofe”, pero que están hechos con finalidades y marcos de pensamiento divergentes. Algunas proposiciones asumen las *borderlands* como dimensión de surgimiento de nuev@s sujet@s de identidades radicalmente alternas, como la propuesta de *El lugar de la cultura* de Homi Bhabha; o en el caso de *Borderlands/La frontera* de Gloria Anzaldúa, una chicana-mestiza antipatriarcal no heterosexual como la sujeta del cambio. Existen, en cambio, propuestas que representan las maneras en las que las fronteras del mundo, geográficas, culturales y/o sociales, atraviesan, anulan y/o transforman fenómenos de todo tipo, sin que sea la frontera una entidad con una

de análisis para que autores posteriores abordaran las relaciones sociales de desigualdad en la frontera.

La *transfrontera* hace referencia a aquellos fenómenos sociales, económicos y políticos que se mueven en un flujo constante entre ambos lados de un límite fronterizo internacional y hay diferentes apreciaciones teóricas de cómo caracterizar a estos fenómenos. Para José Manuel Valenzuela, los procesos transfronterizos son una expresión de los choques de los proyectos de los Estados nacionales, los “centros” globales, y de esa tensión surgen los “procesos de resistencia cultural definidos por la oposición explícita o implícita a las formas culturales de *los otros*”.<sup>81</sup> En ese sentido, el autor caracteriza procesos transfronterizos de tres tipos: conjuntivos, en los que se dan encuentros y uniones de lo antes separado; disyuntivos, en los que la separación entre lo que confluye en las fronteras se hace más evidente; e inyuntivos, que implican la imposición de uno de los polos desde la disparidad de poder.<sup>82</sup> Por tanto, la existencia de relaciones transfronterizas no anula la diferencia existente entre las entidades nacionales que hacen contacto en un bordo, sino que: “Cruzar las fronteras implica la activación del *switch* cultural mediante un proceso intenso de traducción cultural y cambio de códigos que permiten actuar en *el otro lado*”.<sup>83</sup>

Coincidentes en algunos aspectos al abordar las ideas de la transfrontera son los comentarios de Olivia Teresa Ruiz y Jorge A. Bustamante. En su óptica, las relaciones transfronterizas se distinguen por su componente relativamente local.<sup>84</sup> En palabras de Ruiz de 1996: “No todo lo extranacional es transfronterizo. Para explicar esto es importante diferenciar lo transfronterizo de lo transnacional, que en su sentido abarca tanto a México como a Estados Unidos en toda su extensión”,<sup>85</sup> una diferencia sobre la cual Valenzuela Arce también hace hincapié.<sup>86</sup>

---

definición única. Dos colecciones que dan fe de la heterogeneidad de ese segundo tipo de estudios son *A Companion to Border Studies*, editado por Thomas M. Wilson y Hastings Donnan, y *The U.S.-Mexico Transborder Region*, editado por Carlos G. Vélez-Ibáñez y Josiah Heyman. Mi tesis es cercana en algunos puntos a esta segunda clasificación; sin embargo, disiente de la categoría *border studies* por el énfasis en la frontera como categoría general y concepto traspasable a diferentes contextos, mientras que lo que yo he escrito se concentra en Tijuana como ciudad en la que se han construido y siguen construyendo relaciones transfronterizas entre sujet@s y locaciones.

<sup>81</sup> En José Manuel Valenzuela Arce (coord.). *Transfronteras*, p. 19.

<sup>82</sup> *Ibid*, pp. 17-25.

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 30.

<sup>84</sup> Ruiz en Ruiz, Olivia Teresa y Ruiz, Ramón Eduardo. *Reflexiones sobre la identidad de los pueblos*, p. 57.

<sup>85</sup> *Ibid*, p. 56.

<sup>86</sup> Valenzuela Arce (coord.), *op. cit.*, pp. 24-6.

Bustamante, también en 1996, define además al espacio cubierto por las relaciones transfronterizas como “dinámico”, “interactuante” y “paradójico”, con interacciones humanas cotidianas que se dan de un lado al otro de la frontera física.<sup>87</sup> En 2015, este autor comentó y complementó sus posturas originales al respecto, señalando que la asimetría de poder presente en ese espacio compartido por México y Estados Unidos implica que l@s mexican@s fronteriz@s, aunque aventajad@s en oportunidades frente a sus connacionales por la cercanía que guardan con el país del norte, suelen relacionarse con las personas del otro lado a partir de “acuerdos implícitos” en los que ninguna de las partes implicadas cede su identidad durante el proceso, sino que se marcan con claridad las distancias y diferencias.<sup>88</sup>

Sobre las relaciones transfronterizas en Tijuana, escribió Rihan Yeh que debemos considerar las disparidades sociales existentes en la ciudad, pues la posibilidad de un cruce fronterizo frecuente y sin contratiempos no es algo que se encuentre al alcance de la población en general; sea, por ejemplo, por la falta de papeles o los prejuicios sociales. Dice la autora: “The border splits Tijuana, though, not just in terms of having or not having papers, but as it splits the city’s very sense of itself and of Mexico as a collectivity.”<sup>89</sup> Yeh añadió que el cruce legal es un privilegio que ratifica la ciudadanía tijuanaense.<sup>90</sup> Otro aspecto de esta disparidad que no fue considerado por Yeh, y no obstante refuerza su punto, es la existencia de diferentes tipos de visado con diferentes tiempos de cruce, siendo la SENTRI la visa más ágil, que se concede a la clase empresarial.<sup>91</sup>

Como he expuesto, ninguno de los acercamientos a lo transfronterizo omite la diferencia de poder existente en el acto mismo del cruce fronterizo; por el contrario, lo incorporan como un elemento crucial de análisis para sus perspectivas.

Sayak Valencia fue otra autora que escribió con una postura crítica al paradigma de García Canclini de Tijuana como un “laboratorio de la posmodernidad” desde una mirada diferente a la de las relaciones transfronterizas. En su libro *Capitalismo gore*, la autora señala que el cruce fronterizo en Tijuana está marcado por una política internacional de desvalorización

---

<sup>87</sup> Bustamante en Ruiz y Ruiz, *op. cit.*, pp. 37-8.

<sup>88</sup> En José Manuel Valenzuela Arce (coord.). *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*, 1ª. ed. digital, pp. 117-121. Igual que con el libro digital de Humberto Félix Berumen citado con anterioridad, puede haber diferencias de una página con la versión escrita.

<sup>89</sup> Yeh, *op. cit.*, p. 2.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>91</sup> CP Ana López, José Manuel Valenzuela.

de la vida. Para ella, existen en el mundo dos lógicas capitalistas paralelas, ubicadas en espacios diferenciados; una de ellas es un capitalismo híper consumista en el Primer Mundo y la otra es un recurrente espectáculo de la violencia en el Tercer Mundo, y ambas son “*agujeros de gusano* interconectados, una metáfora que interconecta tiempo y espacio desfasados.”<sup>92</sup>

La perspectiva de Valencia establece una continuidad entre el origen de Tijuana como ciudad de vicios y diversiones y su presente. Para la autora, la Tijuana del siglo XXI ha centrado su economía en la “oferta de servicios gore” y la “gestión de la violencia”, esto provocado por el refuerzo de los controles fronterizos estadounidenses después de 2001 y la consecuente concentración del crimen en la ciudad.<sup>93</sup> En ese sentido, Tijuana es una “zona nacional de sacrificio”: “tomamos la expresión para referirnos a las lindes o fronteras entre los países pobres y los países poderosos, donde se instauran dinámicas dobles que hacen de dichos territorios un espacio donde *todo vale*”.<sup>94</sup> Es decir, la ciudad funge como una puerta de transición entre las dos lógicas capitalistas de consumismo y violencia.

En la presente tesis, retomo la perspectiva de Rihan Yeh sobre Tijuana como una ciudad en la que el cruce fronterizo representa una diferencia socioeconómica y las definiciones de relaciones transfronterizas de Olivia Teresa Ruiz y Jorge A. Bustamante como parte de mi marco teórico. A partir de sus consideraciones, expongo la relación entre las expresiones artísticas plásticas de Tijuana y las discusiones alrededor de la identidad tijuanaense. En el siguiente capítulo, complemento esta óptica con la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, recalcando sus ideas sobre el campo del arte.

De manera paralela al desarrollo académico alrededor de Tijuana, se dio un desarrollo artístico en la ciudad de visibilidad internacional. El desarrollo artístico en Tijuana, a pesar de existir desde los años 1940 en instituciones reguladas por el Estado, no tuvo una infraestructura educativa adecuada hasta 1980.<sup>95</sup> Asimismo, en el gobierno federal corría la preocupación de que la influencia de Estados Unidos en la frontera fuera perjudicial. Por tanto, en 1984 se instauró el Programa Nacional de Educación, Cultura, Recreación y

---

<sup>92</sup> Valencia, *op. cit.*, p. 77. Las cursivas provienen del original.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 129-131.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>95</sup> Lucero, *op. cit.*, p. 108.

Deporte, en activo hasta 1988, que buscó hacer más explícito el vínculo entre la frontera norte y el centro de la nación para frenar la “penetración cultural externa”.<sup>96</sup>

Este fue el primer programa federal de esta índole para la línea fronteriza. A diferencia de los esfuerzos pioneros de la Zona Libre de los 1930s y el área de “perímetros libres”, por primera ocasión se incursionaba en un proyecto de integración explícitamente cultural a la nación propuesta desde el centro de la República. Un año después, en 1985, se abrió el complementario Programa Cultural de las Fronteras. En un decreto presidencial firmado por el mandatario Miguel de la Madrid se señala que el programa fue creado considerando que:

se identificó como tarea prioritaria la atención de grupos sociales y zonas geográficas de nuestro país tradicionalmente marginadas en los servicios y oportunidades que corresponde al Estado ofrecer en el campo de la cultura [...]. Que es particularmente importante alentar nuestras tradiciones y valores culturales en las zonas fronterizas, apoyando la diversidad de formas de ser y de expresarse.<sup>97</sup>

Desde el gobierno federal se construía con ambos programas una idea de la frontera como un espacio de identidad débil, un área propensa a la intromisión de valores culturales extranjeros. Es importante señalar, empero, que ambos programas y el consecuente Centro Cultural Tijuana, ideado con propósitos semejantes, fueron resignificados por la población para proyectar elementos culturales de impronta local; valga el ejemplo de Valenzuela Arce de la incorporación de un departamento de Culturas Populares.<sup>98</sup> Dada su importancia histórica y simbólica, hablaré más a fondo del Centro Cultural Tijuana en el siguiente capítulo.

En este estado de la cuestión, surgieron diferentes caracterizaciones sobre el arte de cambio de siglo en Tijuana y su relación con la identidad. La afirmación de la frontera desde diferentes puntos de vista se volvió de gran interés dentro de la escena artística, quedando en discusión si el espacio fronterizo era un punto de heterogeneidad, de contacto o de intercambio cultural. Por ejemplo, en su libro *Portable Borders*, Ila Nicole Sheren considera que la conmemoración “mercantilista” de los 5 siglos de la Conquista de América y el Tratado de Libre Comercio de América del Norte TLCAN de 1994 dieron pie a representaciones “portátiles” de la frontera en las artes plásticas que la tomaban como algo

---

<sup>96</sup> Vázquez Morán, *op. cit.*, p. 32.

<sup>97</sup> “Acuerdo que crea la Unidad del Programa Cultural de las Fronteras, adscrita a la Subsecretaría de la Cultura de la Secretaría de Educación Pública”.

<sup>98</sup> CP.

sin ubicación específica y que fueron influidas por los contactos artísticos con países como Alemania y Francia.<sup>99</sup> En otro tenor, varios artículos de *Tijuana Dreaming*, editado por Josh Kun y Fiamma Montezemolo, asumen la invisibilización de las diferencias fronterizas en el ámbito del arte, como la tesis de Santiago Vaquera-Vázquez de que Tijuana ha sido vista a través de “postales” que reflejan más sobre la identidad de sus “retratantes” que de la situación global de la ciudad;<sup>100</sup> o la postura de Tanek Elhaik de que Tijuana es una formación urbana inconmensurable, demasiado radical como para ser representada de manera sólida, y hay “experiencias-límite” como las de las empleadas de maquiladoras que desafían las teorizaciones en torno a la ciudad.<sup>101</sup>

Diana Vázquez Morán sugiere ver tres posiciones diferentes: una representada por la iniciativa estatal pro-identidad nacional, una respuesta auto sostenible de arte por parte de l@s habitantes en sus localidades; y un uso político de la frontera con un enfoque *exofronterizo*, es decir, con la frontera como punto de fuga hacia el mundo, como el caso de Nortec Collective y Charles Glaubitz.<sup>102</sup> En mi investigación para esta tesis, encontré que l@s artistas, si logran tejer las relaciones sociales indicadas, transitan fluidamente entre los canales institucionales, como el Centro Cultural Tijuana y la Casa de Cultura de Playas, y un camino independiente forjado con sus propios recursos. Entre l@s autores que cito, quienes más énfasis hacen en las artes forjadas completamente al margen de todo circuito cultural establecido son Sánchez López, Valenzuela Arce, González Reynoso, Sandoval López y Lucía Sanromán.

Son tema del segundo capítulo los discursos y paradigmas de representación de la frontera y de las identidades fronterizas que han nutrido las prácticas artísticas en Tijuana y en el extremo estadounidense del bordo. Los tópicos hegemónicos de las obras fueron los que he descrito desde la perspectiva del mundo académico local: la especificidad fronteriza, el cruce, la desigualdad, la violencia y los regímenes de valor entre México y Estados Unidos. Para poder abordar al mundo tijuanense del arte como un espacio de disputa entre interpretaciones de la propia Tijuana, primero expondré la teoría de los campos de Bourdieu y cómo puede

---

<sup>99</sup> pp. 60-2.

<sup>100</sup> pp. 117-8.

<sup>101</sup> pp. 341-5.

<sup>102</sup> *Op. cit.*, pp. 33-38.

relacionarse con las experiencias y objetivos de l@s creadores. Al final del capítulo, señalo de qué manera se inserta la muestra *Tijuana, La tercera nación* en la historia del arte regional.

## **Capítulo 2. El campo del arte tijuanaense y la muestra *Tijuana, La tercera nación...***

He hecho un trazo histórico de Tijuana desde sus orígenes hasta la época en la que se sitúa la muestra *La tercera nación...*, recorrido en el que la condición de frontera de la ciudad tuvo una fuerte impronta en sus configuraciones de identidad desde la perspectiva nacional y la regional. Es posible ahora pasar a una exposición de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, fundamental en mi marco teórico, y de cómo esta teoría obtuvo una aplicación contemporánea en Tijuana gracias al trabajo de Rihan Yeh, como definí en el apartado anterior.

La metodología que utilizo para estudiar mi tema objeto es construir un esquema de los lugares y actores que conformaron la muestra y qué tipos de relaciones sociales sostuvieron según sus posturas ante la puesta en práctica del evento. Por ese motivo, con el análisis de Bourdieu exploro las disputas que caracterizan al medio social concreto y cómo los actores sociales se inscriben en ellas según sus trayectorias personales. A partir de su concepto de *campo*, conectaré con los de *campo del arte* y *campo del poder* para darle especificidad al ambiente cultural en el que se centra mi investigación. Complementariamente, haré hincapié en la interrelación vía un conflicto común entre diversos espacios tijuanaenses siguiendo algunos conceptos de la etnografía multilocal de George Marcus, sin que mi trabajo cumpla con las características para ser considerado etnográfico. Este enfoque mixto me permite hablar de l@s artistas como actores interactuantes dentro de su medio y como sujet@s con posible voz y voto en la pugna por definir una identidad tijuanaense.

En un segundo apartado del capítulo exploro diacrónica y sincrónicamente los paradigmas del campo del arte tijuanaense. En esta sección subrayo nuevamente la importancia de los espacios y los actores dentro de la lógica del campo del arte tijuanaense. Y finalmente, en un tercer subtítulo introduzco la muestra *Tijuana, La tercera nación...* en el marco del arte hecho en Tijuana a principios del siglo XXI. Así podré entrar de lleno en el capítulo final a las discusiones que se gestaron en el ámbito artístico y cultural tijuanaense sobre los aspectos clave de la muestra.

## 2.1 La teoría de los campos de Bourdieu y el enfoque metodológico de la etnografía multilocal de Marcus

Pierre Bourdieu fue un sociólogo francés que estudió los medios sociales a través de lo que se conoce como la teoría de los campos. Dos de los aspectos vertebradores de su análisis fueron la dominación y las causas y consecuencias de la adscripción a un grupo social. Para este autor, los sujetos sociales sostienen entre sí relaciones objetivas en las cuales se definen ciertas *posiciones*, y los ocupantes de cada una de ellas también pueden tener la *disposición* de ocupar otra.<sup>103</sup> Bourdieu definió al *campo* como un espacio de posiciones que debe ser analizado independientemente de cada uno de sus factores integrantes.<sup>104</sup> La dinámica social existente entre los sujetos depende de las relaciones de poder y disparidad entre las posiciones que ocupan, forjadas a la luz del mismo campo. Además, hay que señalar que los campos tienen límites, bordes luego de los cuales ya no tienen efecto.<sup>105</sup>

Para tratar a cabalidad esta teoría, es importante exponer desde dónde se colocaba Bourdieu en su ejercicio intelectual. Löic J. D. Wacquant dice que Pierre Bourdieu no observaba a la sociedad como a un bloque homogéneo, sino que distinguía diversos ámbitos de relación entre individuos, dentro de los cuales hay determinados márgenes de acción.<sup>106</sup> Esos ámbitos sociales se acomodan en estructuras que tienen continuidad y/o viven transformaciones por la actuación de los sujetos, así como los sujetos son transformados por el efecto de la estructura. Es una interacción dialéctica, ya que ni el sujeto ni el entorno social poseen el monopolio sobre las voluntades y las acciones. Los agentes sociales cargan con un bagaje socialmente construido a través del tiempo, una “historia” personal llamada *habitus*, y es su *habitus* el que puede alentar nuevas prácticas sociales al interior de su propio medio —y solamente dentro de ese medio particular. El *habitus* es, en expresión del sociólogo, un conjunto de “estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes”.<sup>107</sup> El concepto de estructura sostenido por Bourdieu asume como un hecho constitutivo la complejidad de las experiencias individuales inmersas. Además, da al *habitus*

---

<sup>103</sup> Pierre Bourdieu y Löic J. D. Wacquant. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, p. 64.

<sup>104</sup> Pierre Bourdieu. *Cuestiones de sociología*, p. 112.

<sup>105</sup> Bourdieu y Wacquant, *op. cit.*, pp. 66-7.

<sup>106</sup> “Introducción”, en *Ibid.*, pp. 23-5.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp. 25, 36; Pierre Bourdieu. *El sentido práctico*, pp. 85-8.

la característica de mantener la continuidad de las experiencias pasadas a manera de historia.<sup>108</sup>

Las estructuras ordenan de manera simultánea los valores materiales y simbólicos dentro de su esfera de acción. Bourdieu considera que los actores dentro de un campo social se encuentran en pugna entre sí: es por ello que habla de la lucha por un objetivo, en la cual se ocupan ciertas posiciones, se pretende ocupar otras y hay algunas que son efectivamente tomadas.<sup>109</sup> El autor remite también la participación de los sujetos a la identificación con la normatividad y los valores de cierto grupo al cual pueden adscribirse, como cuando habla de las clases sociales tanto para referir los beneficios relativos a la escolaridad y al capital económico dentro de las relaciones de poder, como la asunción de ciertos elementos simbólicos y comportamientos “de clase alta”.<sup>110</sup> Los campos entonces implican una mirada seccionada de la actividad social de acuerdo a una cierta organización que hace a los sujetos integrarse y competir en un ámbito en el que buscan pertenencia.

Los campos permiten un cierto nivel de movilidad siempre y cuando se dé dentro de sus lindes. Bourdieu comparaba a los campos con “juegos” en los que los actores poseen bienes objetivos, llamados *especies*, que les reportan beneficios expresos en el momento presente. Tener especies sirve para conseguir *capital*, es decir, la posibilidad de apropiarse de recursos disponibles, y por ende, las especies van cambiando y adaptándose según se avanza en el juego.<sup>111</sup> En la búsqueda de capital es donde se expresan mejor las relaciones de poder inherentes a la ocupación de posiciones en el campo. Los actores que detentan un capital mayor ejercen la *ortodoxia* como manera de conservar su poder y quienes detentan un menor capital actúan desde la *herejía*, desde una diferencia contestataria. En ambos casos se están reconociendo y aceptando de principio las reglas con las que se participa en el campo.<sup>112</sup>

Los campos no son sistemas, pues se fundamentan en las transacciones de valores y tienen fronteras dinámicas. Por ende, hablar desde la teoría de los campos es expresarse en un lenguaje alternativo al estudio sistémico del orden social. Bourdieu enfatizó esta diferencia: “Nociones como las de habitus, campo y capital pueden ser definidas, pero sólo dentro del

---

<sup>108</sup> Bourdieu. *El sentido práctico*, op. cit., pp. 88-9.

<sup>109</sup> Bourdieu y Wacquant, op. cit., pp. 17-22.

<sup>110</sup> Pierre Bourdieu. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, pp. 15-8, 129-131, 381-3.

<sup>111</sup> *Ibid*, pp. 65-6; Pierre Bourdieu, en Bourdieu et. al. *La miseria del mundo*, p. 123.

<sup>112</sup> Bourdieu. *Cuestiones*, op. cit., p. 115.

sistema teórico que ellas constituyen; jamás en forma aislada.”<sup>113</sup> La diferenciación de ámbitos sociales propia de la teoría de los campos me permitirá tratar de manera separada al mundo artístico y a las instituciones en Tijuana desde las nociones de *campo del poder* y *campo del arte*, de las cuales escribiré a detalle más adelante.

Para los propósitos de mi tesis, la teoría de los campos como planteamiento general necesita ser precisada para el espacio y tiempo específicos en que se realizó la muestra de *La tercera nación...* Por eso rescato la línea de estudio particular para Tijuana y su frontera que la antropóloga Rihan Yeh desarrolló a partir de sus lecturas de esta teoría. En su publicación *Passing: Two Publics in a Mexican Border City*, Yeh intentó explicar las diferencias sociales del paso fronterizo en Tijuana por medio de investigación documental, entrevistas y trabajo de campo que realizó en la metrópoli entre 2006 y 2007. El libro de Yeh toma nota del testimonio de personas de extractos sociales tijuanaenses diferenciados, comparando cómo son las relaciones que estos sujetos tejen con la frontera.<sup>114</sup>

En el curso de su investigación, Yeh señaló que en Tijuana puede observarse una diferencia sustancial entre las experiencias fronterizas de las clases medias y altas y las de la población de nivel socioeconómico bajo. Son dos realidades contradictorias que irrumpen en la noción de un “nosotros” tijuanaense aparentemente homogéneo: “They do not hold together, even as they are what holds Tijuana together.”<sup>115</sup> Para la autora estos dos grupos confrontados siguen siendo una representación imprecisa del “nosotros”, lo que ella llamó una “collective subjectivity”.<sup>116</sup> Una de las grandes distinciones entre los dos grupos es que para l@s tijuanaenses que se encuentran en la marginalidad social, habitar la ciudad significa experimentar un conjunto de miedos (inmobiliarios, de la violencia policial, laborales, entre otros) que resultan ajenos para sectores sociales más favorecidos.<sup>117</sup>

En las propuestas de apartarse de una visión homogeneizante de la sociedad de Tijuana, enfocarse en una modalidad particular de relación social que los sujetos sostienen y distinguir las posiciones de poder que ocupan los individuos en el plano social, se observa la resonancia de las aportaciones teóricas de Bourdieu. Yeh también nutrió su investigación con otra de las

---

<sup>113</sup> Bourdieu y Wacquant, *op. cit.*, pp. 63, 69.

<sup>114</sup> pp. X-XI.

<sup>115</sup> *Ibid*, p. 4.

<sup>116</sup> *Ibid*, pp. IX-X.

<sup>117</sup> *Ibid*, p. XIII.

nociones teóricas del sociólogo francés, la referente a los usos del espacio dentro de los campos. Para el estudio que hizo en Tijuana, Yeh no concibió a la frontera como su materialización física, es decir, el muro alzado a la orilla del río Bravo, sino que desplazó el problema del cruce hacia el sur inmediato, como una cuestión enraizada en las subjetividades de l@s habitantes de la ciudad.<sup>118</sup> Bourdieu consideraba que en el espacio físico se reproducen y naturalizan los conflictos del espacio social abstracto; en sus propias palabras, en *La miseria del mundo*: “el espacio social se define por la exclusión mutua (o la distinción) de las posiciones que lo constituyen, es decir, como estructura de yuxtaposición de posiciones sociales”.<sup>119</sup> Las dos configuraciones del “nosotros” que Yeh distinguió en Tijuana son una expresión sobre el espacio físico de posiciones ocupadas por los actores sociales dentro del campo del cruce fronterizo. En este tenor, la autora agregó que uno de los grandes problemas por el espacio sin resolver en la urbe es el de la relación con “el otro lado”, puesto que los “nosotros” tijuanaenses están inmersos en las luchas por las semejanzas o las diferencias de valor entre Tijuana y Estados Unidos.<sup>120</sup>

El acercamiento de Rihan Yeh a la teoría de los campos para estudiar Tijuana está lleno de aspectos relevantes para una aproximación bourdieana sobre la ciudad. El más importante de esos aspectos para mí es el considerar la posibilidad del cruce fronterizo como un factor diferenciador de las posiciones en los campos, una fuente de disparidad. Como expuse en el capítulo anterior, la frontera y el cruce fronterizo se consolidaron a lo largo de la historia tijuanaense como elementos de primera línea para la conformación de identidades en la urbe. En ese sentido, el abordaje de Rihan Yeh de las ideas de Bourdieu es no solamente una actualización de los planteamientos del autor para la Tijuana de inicios del siglo XXI, época en la que se realizó la muestra de *La tercera nación...*, sino además una perspectiva complementaria a sus constructos teóricos.

Otra precisión de la teoría de los campos necesaria para los propósitos de mi tesis es una breve exposición de lo que Bourdieu escribió sobre los campos del arte y del poder, en los cuales se inscribió *Tijuana, La tercera nación...* Una primera interrogante desde la teoría bourdieana es en qué condiciones el mundo del arte se constituye como un campo autónomo. ¿De qué manera podemos ver al arte como una actividad social con características propias?

---

<sup>118</sup> *Ibid*, p. 4.

<sup>119</sup> p. 120.

<sup>120</sup> Yeh, *op. cit.*, pp. 19, 51.

Alicia Gutiérrez<sup>121</sup> introduce al entendimiento particular del arte en clave bourdieana al rechazar tanto al estudio formal como el estudio de las expresiones sociales del arte como reduccionismos válidos. Es mejor tomar al surgimiento del mercado específico de venta de productos artísticos como el hito del cual surge un campo del arte. Esto no significa que la forma no cumpla un papel primordial en darle especificidad al campo. Volviendo a Bourdieu, la legitimidad de los objetos artísticos no se relaciona con su funcionalidad, sino con sus soluciones formales: el sujeto-artista se legitima por lo que su trabajo exige de la percepción del público.<sup>122</sup>

Las obras de arte son vistas como tales no por su soporte material, sino por su valor inmaterial. En ese sentido, el habitus de l@s artistas está conformado por sus competencias creativas, las cuales asignan valor a sus obras, y la formación o experiencia que se demuestra en el acto de discernir lo digno de apreciación.<sup>123</sup> La ponderación de cuál y cuánto es ese valor requiere de un corpus de conocimientos para los cuales hay un acceso social limitado. En el caso de l@s artistas de Tijuana, tal como muestro en el siguiente subtítulo de este capítulo, las licenciaturas y estudios en artes de las instituciones de educación superior, como la UABC, son un espacio para formar competencias y así habitus, aunque varias carreras de este tipo sean de cuño reciente. Sin embargo, de manera mucho más generalizada ese habitus se ha construido en la ciudad por medio de relaciones sociales que permiten insertarse en espacios de oportunidad, como los festivales auto gestivos de principios del actual milenio y el Taller de Arte Abstracto de Álvaro Blancarte. En este capítulo y el siguiente hablo a detalle de ambos casos.

Con ese bagaje se desarrolla el gusto, la capacidad de hacer diferencias entre modalidades estéticas. Un receptor que descontextualiza el mensaje de una obra, al no realizar esas diferenciaciones, comete un “error de categoría”.<sup>124</sup> Estas configuraciones de valor en el arte se extienden a l@s artífices. En palabras de Bourdieu:

el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico. O incluso, el mundo del arte es un juego en el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene *derecho* de decirse y, sobre todo, de decir quién es artista.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> Gutiérrez en Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto...*, pp. 10, 13.

<sup>122</sup> *Ibid*, pp. 69-71.

<sup>123</sup> *Ibid*, pp. 82-3, 90; Bourdieu. *La distinción, op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>124</sup> *Ibid*, pp. 28-32.

<sup>125</sup> *Ibid*, p. 25. Las cursivas son mías.

L@s artistas obtienen su posición en el campo artístico como en cualquier otro campo, por medio de la pugna. Su actividad es siempre reflexiva, pues son siempre dependientes de la mirada asignadora de valor de sus pares y de la posición que asuman por sí mism@s.<sup>126</sup> Podemos decir entonces que el juicio que dentro del gremio artístico se hace a un artista novel o experimentado parte del entendido de que quienes juzgan tienen habilidades adquiridas y/o trayectorias que les dan las credenciales para valorar a alguien más. En otras palabras, el habitus de un artista le permite o no juzgar a sus colegas.

Vale la pena detenerme aquí para aclarar que para Bourdieu, el poder que se disputa dentro de cada campo y el campo del poder son nociones distintas. Con campo del poder hacemos referencia al ejercicio de poderes fácticos. Tiene el efecto más extendido de todos, pues todo campo que no es del poder tiene alguna relación con el campo del poder.<sup>127</sup> Las relaciones del campo del arte con el campo del poder deben ser vistas con detenimiento, pues propician la pregunta de si el arte genera y pone en jaque por sí mismo las reglas de su juego o si son los poderes externos los que tienen el influjo definitivo.<sup>128</sup> Ateniéndonos a la autonomía relativa de su campo y a sus usos de las formas, el arte es capaz de transgredir la escena política mediante la ruptura de las convenciones estéticas. No obstante, todos los agentes involucrados en el mercado del arte, desde el productor hasta quien presenta el resultado final en un cierto espacio, están relacionados con una serie de instancias culturales que pretenden hacer primar su autoridad. La dinámica entre las instituciones que conceden reconocimiento cultural establece prioridades de atención a los diferentes productos artísticos.<sup>129</sup>

Liguemos los comentarios hechos hasta ahora sobre los campos del arte y del poder con la lucha por el espacio físico previamente abordada. Dado que los conflictos del ámbito social se expresan como distinciones en el plano físico desde la óptica bourdieana, la pugna simbólica entre las instancias del arte puede ser vista en los espacios que ocupan y en cómo se interrelacionan geográficamente sus ubicaciones.

Para hablar de cómo espacios distantes quedan integrados en una misma lógica cultural hago uso del enfoque multilocal del antropólogo George Marcus. A diferencia de Bourdieu,

---

<sup>126</sup> *Ibid*, pp. 96-7.

<sup>127</sup> Bourdieu y Wacquant, *op. cit.*, pp. 69-70.

<sup>128</sup> Bourdieu. *El sentido social...*, *op. cit.*, pp. 22-3.

<sup>129</sup> *Ibid*, pp. 34, 102, 123-6.

Marcus recuperó el pensamiento sistémico, pues consideró que las localidades en relación producen sistemas de significado. Esa divergencia teórica entre ambos autores, empero, no representa un obstáculo para las pretensiones de esta tesis, ya que solamente retomo los aspectos geográficos de la perspectiva de Marcus.

Marcus convirtió el trabajo de campo etnográfico en un solo espacio a la búsqueda de afinidades entre varias localidades que comparten un mismo objeto de observación. Para ser un estudio multilocal, el objeto no debe ser reducido a su presencia en uno de los sitios observados, sino que debe ser concebido como un valor itinerante entre contextos diversos. La etnografía multilocal fue ideada para estudiar lógicas culturales producidas desde orígenes múltiples y la selección de los espacios de investigación en una publicación de este cariz está determinada por la manera consciente en la que un investigador conceptualiza sus problemáticas a tratar.<sup>130</sup>

Para un resultado exitoso de esta índole, hay que enarbolar un discurso sobre un rasgo presente en todas las localidades comprendidas y lo hacemos vía una *traducción* simbólica; es decir, nuestro objeto de estudio no se manifiesta bajo los mismos códigos de significado en dos espacios diferenciados, por lo cual es menester registrar cómo se da la transformación entre uno y otro.<sup>131</sup> Para el autor:

La pregunta central es, probablemente: ¿entre los sujetos locales qué es icónico respecto o en paralelo al mismo fenómeno en los idiomas y términos de otro sitio relacionado y distanciado?<sup>132</sup>

En esta tesis he aplicado como metodología ubicar espacial y posicionalmente dentro de los campos del arte y del poder tijuanaenses los lugares y actores que formaron parte de *Tijuana, La tercera nación...*, de acuerdo a las posturas expresadas sobre el acontecimiento. No realizo el trabajo cartográfico que implica un mapa como objeto, sino que selecciono la muestra de *La tercera* como un foco espacio-temporal sobre el cual se extienden los efectos físicos y simbólicos de los campos y las posiciones de los personajes implicados. Primero hago una caracterización de las relaciones sociales y de poder urdidas entre sujetos portadores de diferentes especies dentro del ámbito local, que después traduzco, al final del

---

<sup>130</sup> George Marcus. "Etnografía en/del sistema mundo...", pp. 111-3.

<sup>131</sup> *Ibid*, p. 113.

<sup>132</sup> *Ibid*, pp. 121-2.

capítulo 3, en un esquema en el que las relaciones exploradas queden representadas gráficamente.

El uso de diagramas para representar visualmente los grados de complejidad y diferenciación en las relaciones internas a los campos lo inició Bourdieu en sus propias investigaciones, en obras como *La distinción* y *El sentido social del gusto*, que hablan específicamente de arte y que tomo como referencia para elaborar un formato útil para mi construcción de los campos tijuanenses. Los soportes de información que él elaboraba podían incluir flechas para indicar la dirección que tomaban los flujos de especies entre sujet@s, así como figuras geométricas para apelar a la extensión del efecto de una cierta lógica del campo. En la Imagen 1 se aprecia uno de estos esquemas, acerca de la definición demográfica del gusto estético de posiciones sociales dominantes en el contexto francés, incluido en *La distinción*.

Los comentarios de George Marcus aportan a la dimensión espacial de mi investigación cuando habla de las rutas que generan un conjunto multilocal de observación. Entre esas rutas la que me interesa es la de trazar un *conflicto* según quienes son sus partes implicadas y dónde se sitúan en el espacio.<sup>133</sup> Como señalé en el capítulo previo, las identidades tijuanenses han sido históricamente materia de conflicto social tanto al interior de la ciudad como en la relación de la urbe con Estados Unidos y la vecina San Diego. Pienso la configuración de las identidades en Tijuana como el conflicto que da sentido a mi esquema y permite acercarme a las interacciones entre l@s sujet@s que se posicionaron ante la muestra.

Integro ahora los componentes de mi corpus teórico-metodológico como un todo. Los conceptos de campo del arte y campo del poder de Pierre Bourdieu son nodales al definir el ámbito social que abordaré y las lógicas de la participación de l@s sujet@s dentro de éste. La aproximación a la teoría bourdieana de Rihan Yeh es específica en tiempo y lugar para la Tijuana de principios del siglo XXI y de ella parto para escribir de la frontera en su contexto. El concepto de identidades transfronterizas que construí a partir de vari@s autores en el capítulo anterior establece un punto conflictivo adecuado para los actos de traducción simbólica mencionados por George Marcus. Finalmente, hacer estos cruces me permite poner en cuestión nociones procedentes de la antropología y de la sociología y combinarlas para el caso particular de las identidades tijuanenses en el arte.

---

<sup>133</sup> *Ibid*, pp. 118-121.

## 2.2 La configuración histórica del campo del arte transfronterizo y tijuaneño

En la frontera México-Estados Unidos ha habido la presencia de movimientos culturales y exponentes artísticos desde la década de los 1940s. Entre estas, debe considerarse a varias expresiones identitarias que eran actos de resistencia a la determinación social tanto del centro de México como de Estados Unidos, como el pachuquismo, el cholismo, la Invasión de los Bárbaros, nombre con el que se conoció a la incursión de jóvenes mexicanos fronterizos en la música rock; y finalmente, el punk en la década de 1980.<sup>134</sup> En lo que compete a artes plásticas, ha habido una serie de construcciones paradigmáticas que han arrojado diferentes interpretaciones de la identidad de la frontera y su población.

Para Jo Anne Berelowitz, 1965 es un año hito para hablar del arte en la frontera de California y Baja California, dado el surgimiento del arte chicano. El Movimiento Chicano<sup>135</sup> de San Diego fue fundamental para la creación artística de esta región entre los años 1968 a 1980, época en la que quisieron representar una política identitaria y la especificidad de su ubicación fronteriza.<sup>136</sup> Su centro neurálgico de trabajo era el Centro Cultural de la Raza, todavía en activo, situado en el Parque Balboa, recuperación de 1970 del espacio de una torre de agua en desuso que se convirtió en un punto de reunión para la expresión creativa de la comunidad chicana.<sup>137</sup> Eran un movimiento popular que se sostenía sin un apoyo externo y que no producía lazos con instituciones ni con otro tipo de poblaciones, tal como los otros movimientos mencionados en el párrafo anterior, como los pachucos y los Bárbaros.

---

<sup>134</sup> CP José Manuel Valenzuela.

<sup>135</sup> El Movimiento Chicano, o Chicano Movement, fue un mosaico de grupos de población mexicana-estadounidense que introdujeron sus propias demandas al marco de las protestas por los derechos civiles que se dieron en la segunda mitad de la década de los 1960s en Estados Unidos. De tal manera, “chicano” no es un término que apele a l@s migrantes mexican@s y sus descendientes en general, sino que refiere a un proyecto identitario de reivindicación cultural y social específico de una época del siglo XX que tuvo diversas expresiones según los contextos regionales. Carlos Muñoz. *Youth, Identity, Power: The Chicano Movement*, pp. 1-3, 6-7, 16-18; Marc Simon Rodríguez. *Rethinking the Chicano Movement*, pp. 1-6. Dos importantes referentes académicos sobre el bagaje y el legado chicanos son la revista *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* de la University of California-Los Angeles y el California-Mexico Studies Center, de Long Beach, California.

<sup>136</sup> Jo Anne Berelowitz, en Dear y Leclerc. *Postborder City...*, *op. cit.*, pp. 145-151.

<sup>137</sup> *Ídem*; “Legacy”, *Centro Cultural de la Raza*; “Centro Cultural de la Raza”, *Balboa Park*.

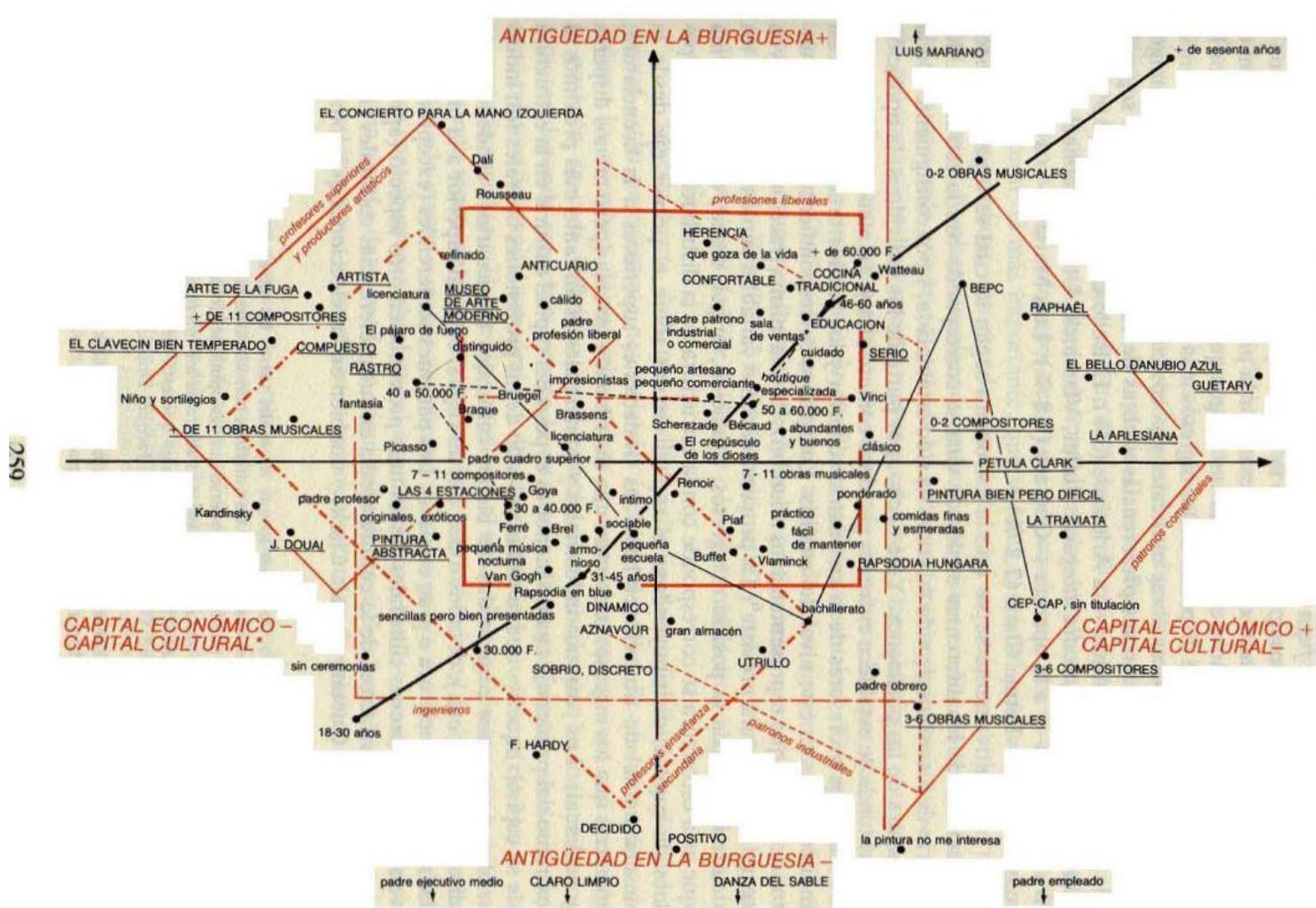


Imagen 1: Pierre Bourdieu. “Gráficos 11 y 12. Variantes del gusto dominante.”, en *La distinción*, p. 25.

La década de 1960 cobijó en Tijuana desarrollos artísticos paralelos de parte de otros actores independientes no-chicanos. La llegada de personajes como Marta Palau, Benjamín Serrano, Álvaro Blancarte y el español Luis Moret coadyuvó a la existencia de discusiones artísticas y de una identidad creativa local.<sup>138</sup> A diferencia de lo realizado por los grupos chicanos, no hubo una planeación conjunta de parte de estos actores novedosos, dado que no existía un ambiente cultural que les contuviera. De hecho, su legado es uno de los elementos que terminó de formular un campo cultural tijuanaense para l@s artistas de las siguientes generaciones, como comentaré más adelante para el caso de Blancarte.

Volviendo al Movimiento Chicano, José Manuel Valenzuela dice que se reapropió de:

la frontera, de los muros fronterizos, del alambre de púas, todo lo que implicaba esta condición de la frontera como una condición interiorizada y significada por la apropiación de remanentes culturales, esa condición de lo mexicano. El Movimiento Chicano va a recuperar esa impronta mexicana como elementos de resistencia social, política y cultural frente al racismo y frente a las condiciones de sumisión.<sup>139</sup>

Esto lo realizó el Movimiento Chicano mediante la pintura mural, inspirada en el conocimiento que tenían l@s chican@s de los muralistas del centro de México de los años 1930s, la cual primero fue plasmada en pequeños establecimientos vecinales y después adquirió gran visibilidad pública, como en los murales de Malaquías Montoya. Fue un arte que integró imágenes como nopales, danzas prehispánicas y dioses mesoamericanos, por lo cual fue visto por ciertos sectores sociales como motivo de vergüenza y escarnio público, la encarnación de un retroceso histórico en las representaciones de México.<sup>140</sup> También es importante señalar la influencia de l@s jóvenes chol@s en el arte chicano en lo que a apropiación de elementos barriales se refiere.<sup>141</sup> En las Imágenes 2 y 3, se puede ver la realización del mural *Viva La Raza* de 1975 y 1976 y el aspecto del trabajo ya terminado.

---

<sup>138</sup> Lucía Sanromán, en Kun y Montezemolo, *op. cit.*, p. 220.

<sup>139</sup> CP.

<sup>140</sup> *Ídem*; Berelowitz, *op. cit.*, pp. 145-151.

<sup>141</sup> José Manuel Valenzuela Arce en Valenzuela Arce (coord.). *Decadencia...*, *op. cit.*, p. 84.

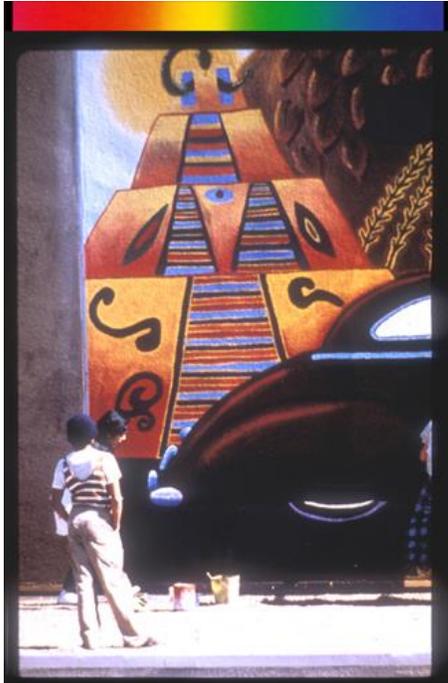


Imagen 2: Centro Cultural de la Raza/ David Avalos. *Preparation of the Surface and Painting of the “Viva la Raza” Mural.*



Imagen 3: Centro Cultural de la Raza. *Demonstration, Mask Making Workshop and Viva la Raza Mural.*

El Movimiento Chicano puede ser considerado como el primer grupo social de la región que asumió la frontera como componente fundamental en su arte. El primer arte chicano buscó representar lo fronterizo y la vinculación de lo mexicano al norte de la frontera con Estados Unidos con lo mexicano al sur de esa frontera. De tal manera, el supuesto repertorio anacrónico de motivos en su arte debe ser visto como una afirmación política e identitaria. Usando el mismo término que Bourdieu en su teoría de los campos, el arte chicano ocupó una posición de herejía dentro del campo del arte fronterizo de su época. El concepto de *transfronterizo* no era parte de sus intenciones de representación identitaria; intentaron generar un vínculo integrador por vía del ascendente mexicano y su herencia cultural.

Esta corriente artística vivió una fuerte transformación durante los años 1980s, ya que “los artistas y poetas chicanos comenzaron a buscar con más intensidad diálogos con comunidades afroamericanas, asiáticas y de migrantes mexicanos”.<sup>142</sup> Con este acercamiento, algun@s artífices que eran partícipes del Centro Cultural de la Raza, como Guillermo Gómez-Peña, Michael Schnorr y Jude Eberhart, conformaron en 1983 el Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF) y dieron un giro al contenido de sus obras para ahora hacer ver a la frontera como un espacio de intercambio y construcción de nuevos significados.<sup>143</sup> El TAF implicó un énfasis diferente en la espacialidad fronteriza de la comunidad chicana al ponerse a sí mism@s en relación con otras poblaciones del área con el fin de provocar un contacto innovador. En palabras de Berelowitz: “for BAW/ TAF the border was not only a spatial and psychological, but also a temporal marker, one that opened a path to a better future”.<sup>144</sup> Las Imágenes 4 y 5 corresponden al proyecto *Border Sutures*, realizada por el Taller en 1990; en ellas se puede ver la introducción de referentes binacionales mexicano-estadounidenses.

---

<sup>142</sup> Antonio Prieto Stambaugh, en *Lucero*, vol. 10.

<sup>143</sup> *Ídem*; CP José Manuel Valenzuela.

<sup>144</sup> Berelowitz, *op. cit.*, p. 158.



Imágenes 4 y 5: Border Art Workshop-Taller de Arte Fronterizo. *Border Sutures* 1990.

Con esta expansión se alejaron del paradigma chicano y su modelo de referencia, y de la generación de obra con el Centro Cultural de la Raza como corazón, y colocaron a la frontera como fenómeno como el elemento central para una nueva época del arte en la región que asumía una postura de resistencia identitaria al poder. En 1984, el performance de danza, música y spoken-word *Incarnated Silhouettes/ Siluetas Encarnadas* del poeta Zopilote abrió un camino propicio para el nuevo paradigma del “border art”, o arte de frontera. Parte de lo que motivó la expansión de la mirada del TAF hacia otros grupos sociales aparte del chicano fue la propia conflictividad identitaria al interior del grupo, puesto que David Avalos, por ejemplo, era chicano, Michael Schnorr venía de San Diego y Guillermo Gómez-Peña era oriundo de la Ciudad de México.<sup>145</sup>

El TAF tuvo el propósito de trascender las limitaciones de la frontera, instalándose en un esfuerzo pionero de definición de lo *transfronterizo*. En consecuencia, abrió el alcance de la frontera México-Estados Unidos como espacio de discusión de la identidad de las poblaciones asentadas en el área, siempre asumiéndose crítica a las representaciones fronterizas instauradas desde una posición de mayor poder dentro del campo del arte. Además la perspectiva de las mujeres que integraron el TAF desde sus inicios, Sara Jo-Berman, Emily Hicks y Rocío Weiss, significó una relación compleja del colectivo con el género que cristalizó en 1989 con las nuevas voces de Carmela Castrejón y Yareli Arizmendi y con la contrapropuesta feminista de Las Comadres.<sup>146</sup>

A la par de estas iniciativas, en Tijuana se delineó una faceta artístico-cultural institucionalizada y dirigida por canales oficiales de difusión. Esta faceta fungió originalmente para la expresión de tendencias centralistas y nacionalistas del arte; sin embargo, fue eventualmente transformada por la propia población tijuana para comunicar motivos estéticos de la frontera. No es posible considerarla como un nicho monolítico, sino como un punto de convergencia con dos caras: en una confluyeron personalidades de instituciones académicas como el Colegio de la Frontera Norte y la Universidad Autónoma de Baja California y artistas; y en la otra se añaden a la ecuación los espacios culturales patrocinados por el gobierno, el Centro Cultural Tijuana y las Casas de la Cultura. Con el

---

<sup>145</sup> Sheren, *op. cit.*, pp. 23-7.

<sup>146</sup> Prieto Stambaugh, *op. cit.*; Sheren, *op. cit.*, p. 38.

tiempo el Centro Cultural se volvió un nuevo paradigma para el arte regional, un símbolo de oportunidad y catapulta al reconocimiento para propuestas en ciernes.

Durante la década de los setenta y ochenta, Baja California recibió a muchas compañías artísticas que se presentaban en el Festival Cervantino de Guanajuato dentro del programa Octubre Internacional. Asimismo, surgieron en Tijuana el Instituto de Cultura y Arte Latinoamericano, la Banda Municipal de Tijuana y el Ballet de Cámara de la Frontera, entre otras instituciones.<sup>147</sup> Este debe ser considerado el surgimiento de un campo del arte como tal en la ciudad. Siguiendo estas tendencias, en 1982 comienzan las obras del Centro Cultural Tijuana en la moderna Zona Río. Para 1984 había quedado lista la construcción del planetario, el museo y la Sala de Espectáculos, y para 1988 el Centro queda bajo estatuto del CONACULTA y es vuelto un órgano cultural paraestatal, es decir, sin dependencia económica directa del gobierno federal.<sup>148</sup>

Desde su fundación el hacer del CECUT se ha enfocado en la proyección de propuestas y actividades culturales y educativas. Para ello han constituido una amplia red social con organismos federales, como el Instituto Mexicano de la Radio y la Cámara Nacional de Comercio; con la iniciativa privada regional, como la empresa de establecimientos Calimax; y han buscado darse a conocer al otro lado de la frontera, en espacios como San Diego y Chula Vista.<sup>149</sup> Sin embargo, su enfoque es la cultura en Tijuana, lo cual implica que no buscan ser un proyecto de integración regional, sino de exhibición de propuestas a la población. Esto ha convertido al CECUT en el nicho de capital social más importante del campo artístico tijuanaense. La Imagen 6 es una panorámica de la apariencia de las instalaciones del Centro; en el medio se observa el Domo IMAX.

---

<sup>147</sup> Anzorena Martínez, *op. cit.*, pp. 22, 83.

<sup>148</sup> *Ibid*, pp. 84-5.

<sup>149</sup> *Ibid*, pp. 85-6.



Imagen 6: Centro Cultural Tijuana-CECUT.

La presencia mayúscula y recurrente del Centro en el ámbito cultural de Tijuana lo ha vuelto un referente para l@s habitantes del lugar, situación acentuada por la peculiar arquitectura esférica de su domo. Para Marco Antonio López, ciudadano tijuanaense, el CECUT es responsable directo de una mayor asistencia a eventos culturales en la ciudad; y para Ana López, también ciudadana, pese a que haga poca difusión de sus muestras, el Centro es un punto indispensable de reunión para l@s visitantes de la ciudad, ya sea que se asista a una feria o exhibición o simplemente se admire su aspecto exterior, al punto de afirmarme en entrevista: “No puede haber Tijuana sin CECUT”.<sup>150</sup>

Un segundo factor significativo para la relevancia actual del CECUT en la ciudad es su apertura a propuestas y proyectos de la población, se relacionen o no con el mundo del arte. Dos ejemplos claros son: con respecto al público general, los diversos usos de la Sala de Espectáculos del Centro, con capacidad para aproximadamente 1000 personas, para actividades de toda índole realizadas durante todo el año, como festivales del Día de las Madres en mayo o graduaciones de escuelas; y con respecto a l@s artistas, la oportunidad que les brinda el APROMAC, o Apoyo a la Promoción Artística y Cultural, para formarse profesionalmente en otro país con algunos costos cubiertos.<sup>151</sup> Al mismo tiempo, el Centro busca regionalizar el alcance de su oferta cultural mediante talleres comunales que acercan varias propuestas artísticas a los municipios de Baja California, además de promover una

---

<sup>150</sup> CP.

<sup>151</sup> Anzorena Martínez, *op. cit.*, p. 92.

recuperación de los valores simbólicos de culturas indígenas del área, como l@s paipai y l@s kumiai. A decir de Eduardo Cisneros, el CECUT también es un referente para Estados Unidos, ya que alberga con frecuencia propuestas y eventos que sostienen un discurso binacional.<sup>152</sup>

El CECUT ha estado así en estrecha relación con las afirmaciones simbólicas más significativas en el arte fronterizo y transfronterizo tijuanaense. Siguiendo la caracterización de Bourdieu, podemos ubicarlo en una posición ortodoxa dentro del campo del arte local. Su localización en un espacio privilegiado en la traza urbana, en la zona Río, cercana al cruce fronterizo y a la Zona Centro y donde predomina el sector privado de servicios, ha implicado una ventaja relativa para darse a conocer en comparación con recintos semejantes, como las Casas de Cultura de Playas y de la colonia Libertad.<sup>153</sup> Por último, su vinculación con artistas que han desarrollado su obra por su cuenta ha dependido de la visibilidad de sus propuestas dentro de las tendencias artísticas generales de la región, como señalaré a continuación. El papel que fungió el Centro en la realización de la muestra *La tercera nación...* será tratado ampliamente en el tercer capítulo.

La existencia del CECUT no coartó el nacimiento de otras iniciativas también albergadas en lo institucional, pero caracterizadas por el afán colaborativo entre artífices y académic@s para proyectos concretos. Del seno chicano nació el Festival Internacional de la Raza, primera vez que la voz estética de esta comunidad tomaba el espacio facilitado por el ámbito institucional. Surgido entre 1983 y 1984, fue una plataforma de artes plásticas, escénicas, talleres y charlas sobre los mundos fronterizos que duró una década y permitió la vinculación entre artistas, incluido el propio Malaquías Montoya, e integrantes del medio académico e intelectual.<sup>154</sup>

Un canal de difusión y aprendizaje de habilidades artísticas que conocí en mis entrevistas fue el Taller de Artes Plásticas coordinado por Álvaro Blancarte, al que mis entrevistados llamaron Taller de Arte Abstracto. Este artista originario de Sinaloa pero radicado en Baja California se movió de igual manera entre códigos del arte figurativo y abstracta y fue una figura señera para la región.<sup>155</sup> El Taller era un programa dentro de la Universidad Autónoma

---

<sup>152</sup> CP.

<sup>153</sup> *Ídem*; CP Ana López; Anzorena Martínez, *op. cit.*, pp. 84-5.

<sup>154</sup> CP Valenzuela Arce.

<sup>155</sup> “Exposición virtual. Colores y texturas...”, en *Centro Cultural Tijuana* [en línea].

de Baja California, sede Tecate, y él fue su fundador.<sup>156</sup> Para Mario Mancilla y Maximiliano Lizárraga, artistas de la región, asistir al Taller fue un punto de inflexión en sus carreras en cuanto a afirmación de las técnicas y consolidación de sus propias propuestas como creadores. Para Mancilla, la ayuda de Blancarte lo motivó a tenerle mayor respeto al trabajo de artista y al uso de las materias primas en sus piezas.<sup>157</sup> En la Imagen 7 se muestra la obra de Blancarte, *Una perra llamada la vaca 1*, de 1985.



Imagen 7: Álvaro Blancarte. *Una perra llamada la vaca 1*.

Al final del primer capítulo hablé sobre los tránsitos fluidos entre los circuitos institucionales del arte en la ciudad y la realización independiente de obra. Pieza clave de esos puentes fue otro festival de gran magnitud, el siguiente en orden cronológico en este recuento, inSITE, iniciado en 1992 y que incorporó el posicionamiento crítico sobre las identidades ya explorado en el arte regional en la década anterior. Berelowitz<sup>158</sup> apunta que el TAF se acercó a la frontera desde lo general, a manera de metáfora, y que inSITE, en

---

<sup>156</sup> Eduardo Ochoa. “Álvaro Blancarte”, en *Análisis de la Plástica del Noroeste Universidad Autónoma de Baja California* [en línea].

<sup>157</sup> CP.

<sup>158</sup> *Op. cit.*, pp.161-2, 171.

cambio, desplazó la asimilación del concepto de frontera con su referente geográfico mexicano-estadounidense, dando la bienvenida a propuestas estéticas de otras partes del mundo, ya no solamente locales, para que se articularan *en* este espacio fronterizo concreto.

En el catálogo del evento de su edición 2000-2001, la muestra es presentada indicando que “inSITE trata de producir el trabajo de algunos de los artistas más interesantes de nuestros tiempos en el extraordinario contexto de la región fronteriza más dinámica del mundo”.<sup>159</sup> Este primer propósito de inSITE, la generación de obra *in situ* en el entorno de la frontera, debe ser sumado al hecho de que “lo que los curadores tenían en mente era instalar una práctica cultural en la región”.<sup>160</sup>

inSITE no solamente amplificó la concepción de frontera ocupada en el arte tijuanaense hasta ese momento, sino también el espacio de creación y exhibición, trasladándolo a la ciudad misma. Esta perspectiva se alejó del retrato de una identidad tijuanaense única, más de no de las ideas de lo *transfronterizo* y el integrar los dos bordos fronterizos de la región. Era un proyecto binacional que pretendía objetivos de largo aliento que salieran de los medios y convenciones culturales hasta entonces establecidos en la línea fronteriza: “[inSITE] insertará procesos artísticos en el área San Diego/ Tijuana con el objetivo de redefinir la noción de lo que es la práctica cultural en el espacio público”.<sup>161</sup>

José Manuel Valenzuela situó a inSITE como un evento que arrojó una nueva mirada plural sobre las fronteras y consiguió una amplia difusión. La dinámica era que l@s artistas que trabajaban en diferentes partes del mundo llegaran a Tijuana, hicieran una breve estancia artística y desarrollaran un proyecto a partir de la experiencia. Sus primeras obras en exhibición fueron instalaciones, como *Ayate Car* de Betsabeé Romero, *Toy an Horse* y *Century 21* de Marcos Ramírez ERRE, y *La tumba* de Álvaro Blancarte. En una segunda fase, posterior a la edición de 1997, entraron en juego varias propuestas de arte-intervención, en las que la dimensión artística figuró como “reconstructora de gramáticas urbanas”. Esto dio resultados variados, ya que había obras que eran colocadas en diálogo con la comunidad y otras cuyo emplazamiento no involucró ningún contacto con l@s habitantes de los lugares. Para 2005, inSITE también había incorporado a su oferta artística performances como *El*

---

<sup>159</sup> Lucille Neely y Sari Bermúdez, en Osvaldo Sánchez y Cecilia Garza Bolio (eds.). *Parajes fugitivos/Fugitive sites: inSITE 2000-2001*, p. 11.

<sup>160</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>161</sup> *Ibid*, p. 23.

*hombre bala* de Alfredo Jaar.<sup>162</sup> En la Imagen 8 se muestra *Toy an Horse* de ERRE a pocos metros del cruce fronterizo de San Ysidro, mientras que en la Imagen 9 se observa el *Ayate Car* de Romero en las proximidades de la Colonia Libertad.



Imagen 8: Marcos Ramírez ERRE. *Toy an Horse 1*.



Imagen 9: Betsabeé Romero. *Ayate Car 8*.

---

<sup>162</sup> CP José Manuel Valenzuela.

La situación de inSITE, sin embargo, no fue generalizada en el desarrollo del panorama artístico de la ciudad durante los noventa y principios de los 2000. Primero hubo que sortear la creencia de que no existía una producción local debido a que la ciudad era un “desierto cultural”, visión que l@s artistas confrontaron con obras financiadas con sus escasos recursos propios.<sup>163</sup> Varias de sus propuestas abrevaron de la condición cosmopolita que adquirió Tijuana al final del milenio debido a las interacciones con Estados Unidos y a los diferentes movimientos migratorios y diaspóricos que cruzaron la ciudad o llegaron a ella como destino final.<sup>164</sup> Un caso claro fue el del cine elaborado en la región, que tuvo sus pininos en cintas de los 1980s como *Feos y curiosos* (1986) de Sergio Ortiz, acerca del movimiento punk, y en el trabajo del colectivo de videastas Bola 8, y que se fue desarrollando lentamente y con pocos apoyos.<sup>165</sup> Otro referente de los 1990s de importancia fue el colectivo de graffiti HEM, Hecho en México, el primero de su tipo en la ciudad.<sup>166</sup>

Para este punto, la relación de l@s artistas, que trabajando por su cuenta ocupaban posiciones herejes en el campo del arte, con la institucionalidad cultural, en una clara posición ortodoxa, ya no era la que caracterizó a las fuerzas de resistencia contra el poder centralista de los años 1960s, como en el caso del Movimiento Chicano. El clima desde aquel entonces y hasta la actualidad es el de una colaboración intermitente sin la pérdida de la independencia de ninguno de los actores, modelo que tiene su surgimiento en el Festival Internacional de la Raza. Claudia Sandoval López<sup>167</sup> comentó que el estado de l@s artistas auto gestiv@s de principios del siglo XXI en este contexto era complejo, dado que no podía decirse que contaran con una independencia de recursos plena, y much@s tenían una formación y/o un desempeño laboral diferentes al del arquetipo tradicional del artista. La carencia de un habitus “de artista” como el descrito por Bourdieu era teóricamente una desventaja frente a colegas con una formación convencional. No obstante, pese a estas dificultades, algunos proyectos consiguieron una proyección internacional, iniciada por el reconocimiento global a Nortec Collective y con la catapulta de propuestas como Bulbo, YONKEart y Radio Global, de los que hablaré en breve.<sup>168</sup>

---

<sup>163</sup> Sánchez López, *Tijuana merece...*, *op. cit.*, pp. 101-3.

<sup>164</sup> Dear y Leclerc, *op. cit.*, pp. 8-10.

<sup>165</sup> Alfredo González Reynoso, en *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, no. 18, pp. 11-4.

<sup>166</sup> CP Maximiliano Lizárraga.

<sup>167</sup> *Do-it-yourself art...*, *op. cit.*, pp. 84, 95.

<sup>168</sup> *Ibid*, pp. 13, 19.

Nortec, un colectivo de productores de música electrónica y creadores de artes gráficas, fue señalado como un representante líder de esta época por vari@s de mis entrevistad@s, como Jhoanna Mora, Eduardo Cisneros y José Manuel Valenzuela.<sup>169</sup> Su arte es representativo de un cuarto paradigma para la producción creativa local, el de traer a colación una cultura tijuanense cruzada por lo global. El proyecto tuvo siempre una forma inacabada: Ángeles Moreno, diseñadora gráfica responsable de mucha de la identidad visual del grupo y que se percibe como integrante como tal de este, consideró que a su interior había tantas formas de colaboración que la autoría pasaba a segundo plano.<sup>170</sup> Su desarrollo se debió en parte a la convergencia de sus integrantes desde su temprana juventud en espacios como la escuela y los clubes de baile, así como a la posibilidad de adquirir insumos en Estados Unidos.<sup>171</sup> Para la juventud de ciertos sectores sociales tijuanenses de la época, un cruce fronterizo relativamente sencillo daba un acceso directo a los productos disponibles en la nación vecina, de manera que, como dice José Luis Paredes: “Los chavos de la entidad aprovechan su acceso a los medios electrónicos del otro lado, tanto a los alternativos como a los del *mainstream*, para estar al día”.<sup>172</sup> Pedro Beas, miembro original del colectivo declaró en entrevista que tenía varias compañías discográficas a las que hacía seguimiento y, por ejemplo, podía conseguir álbumes de 4AD en tiendas específicas de San Diego, pero en la mayoría de las ocasiones los ordenaba por correo desde Chicago; o para el caso de Discos Radioactivos Organizados (DRO), desde España. Añadió que para l@s habitantes tijuanenses con quienes convivía, entre ell@s su padre, era muy común recibir correspondencia en Estados Unidos o abrir cuentas comerciales desde aquel país.<sup>173</sup>

La experiencia de los integrantes de Nortec dentro del proyecto muestra cómo el conflicto por la identidad tijuanense en las artes quedó enriquecido con la entrada de códigos artísticos de otras latitudes mundiales. La propuesta musical de Nortec de combinar ritmos electrónicos con instrumentos norteños provino del contacto callejero constante del colectivo con la banda y otros géneros musicales de la región, según el propio Beas, quien encontró un potencial

---

<sup>169</sup> CP.

<sup>170</sup> CP.

<sup>171</sup> CP Pedro Beas.

<sup>172</sup> José Luis Paredes *Pacho*, en Valenzuela, José Manuel y Déborah Holtz (eds.). *Paso del Nortec. This is Tijuana!*, p. 14.

<sup>173</sup> CP.

particular en el sonido de la tuba.<sup>174</sup> En cuanto a su propuesta visual, el grupo ha incluido montajes de video realizados por artistas especializados como complemento a sus presentaciones. A decir de José Manuel Valenzuela, estos son una apropiación de códigos de lo local popular, con imágenes de espacios como el bar Las Pulgas y los recintos de lucha libre, o de las calafías, un medio de transporte urbano.<sup>175</sup>

Por ende, Nortec visto como conjunto es una reivindicación de elementos de la cultura urbana tijuanaense, alimentado asimismo por la influencia extranjera de la música electrónica en la identidad de los integrantes del colectivo. Nortec se compuso de las dos dimensiones, lo local y lo internacional, produciendo lo que Josh Kun describió como “una cultura musical basada –al menos en parte- en tomar el control de representar su propia imagen dentro de la imaginación global”.<sup>176</sup>

El espíritu de Nortec de proyectar al exterior una representación local diferente a la de las interpretaciones foráneas los acerca a un amplio grupo de artistas que desarrollaron una vida cultural auto gestiva. Pese a absorber prácticas y significados extranjeros, el arte de est@s artífices se mantenía local e independiente y utilizaba las realidades fronterizas y *transfronterizas* como principales referentes de identificación. Jhoanna Mora y Pedro Beas comentaron sobre lo pequeña que era la circulación de proyectos independientes durante sus años formativos. Iniciativas de todo tipo –diseño gráfico, costura, artes plásticas, música- convergían en los mismos eventos, ya que tod@s se conocían entre sí y comprendían a la cooperación y el apoyo mutuo como la manera de visibilizar sus producciones, dada la falta de presupuesto externo. Beas me señaló que los primeros conciertos de Nortec fueron organizados por él y se encargó de toda la logística con la ayuda de colegas del medio artístico; fue después que el interés del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y de promotores privados disparó la popularidad del colectivo a nivel global. Jhoanna Mora, por su parte, vio el ascenso de Nortec como un catalizador de toda la escena artística independiente de Tijuana, pero a su vez reconoció la atención que inSITE atrajo a la ferviente vida creativa de aquel momento.<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> *Ídem.*

<sup>175</sup> CP.

<sup>176</sup> Kun en Valenzuela y Holtz, *op. cit.*, p. 319.

<sup>177</sup> CP.

Para hablar de l@s artistas tijuanaenses de primicias del siglo XXI tomo como referencia las entrevistas hechas por Rosario Eugenia Mata para su tesis de licenciatura por haber expuesto percepciones personales de sus entrevistad@s sobre el arte como fenómeno local. Primero Pedro Beas le comentó a Mata que el interés que surgió a finales del siglo XX por Tijuana modificó la imagen que existía de la ciudad, pero sólo lo hizo parcialmente: “Tijuana pasó de ser una ciudad detestada por el resto del país desde siempre hasta mediados de los 90, a ser una ciudad interesante, por lo menos para conocerla, sino [sic] para vivir”.<sup>178</sup> Esta transformación parcial en la visión nacional de la ciudad fue utilizada por l@s artistas como un punto de partida para seguir resignificando su ciudad.

El colectivo Galatea, responsable de todos los proyectos bajo el nombre de Bulbo, aprovechó ese creciente interés para amalgamar perspectivas diversas de la cotidianidad de la ciudad en sus obras. Uno de sus integrantes, José Luis Figueroa dijo a Mata: “está cabrón que nuestra realidad se esté definiendo desde afuera si la deberíamos estar definiendo nosotros mismos”.<sup>179</sup> David Figueroa, hermano de José Luis, también participante del proyecto, declaró respecto a la violencia y el miedo de estar en Tijuana: “nosotros vemos eso y decimos somos eso también, pero nosotros vamos a dar lo mejor que podamos”.<sup>180</sup> Una de las iniciativas con las que Galatea pretendió esta redefinición de Tijuana fue el grupo de auto ayuda Tijuaneados Anónimos, en el cual sus asistentes buscaban liberarse del “tijuaneo”, que es un proceso de “descomposición y erosión [...] la decadencia y el deterioro” para poder avanzar como sociedad y producir nuevos sentidos en su ciudad.<sup>181</sup>

Pese a la buena recepción local y global de las propuestas emergentes de este contexto, hay una diversidad de voces críticas a las consecuencias de la atención exclusiva puesta a los temas y prácticas de l@s artífices de esta época. Roberto Monreal era una de esas voces, quien decía a Mata:

hay ciertas cuestiones elitistas, si no eres fulano o sutano no te pelan, o si no haces un tipo de cosas, no te hacen caso pues [...], de repente ya hay un trafical y un chingo de carros, pero no sé por qué, en los eventos ves a la misma gente.<sup>182</sup>

---

<sup>178</sup> Mata Hernández. *Esquina noroeste...*, op. cit., p. 33.

<sup>179</sup> *Ibid*, p. 67.

<sup>180</sup> *Ibid*, p. 68.

<sup>181</sup> *Ibid*, pp. 70-2.

<sup>182</sup> *Ibid*, pp. 88-9.

Eduardo Cisneros fue de la misma opinión cuando me comuniqué con él, pues le pareció que la atención puesta hoy día a l@s creadores de los noventa y los 2000s es excesiva, anacrónica y entorpece la trayectoria de las nuevas propuestas artísticas de la juventud urbana.<sup>183</sup> Sandra Biedlo, por su parte, dijo a Mata que al comenzar a trabajar en las artes visuales y la instalación: “todo tenía que ver con la ciudad, con lo urbano, y con la estética de las casas y los yonkes y lo norteño y el nortec y todo y a mí ya me tenía súper mareada, súper mareada todo eso”.<sup>184</sup>

Fueron est@s creadores de mediados de la década de los noventa quienes tuvieron una presencia casi total en la muestra *Tijuana, La tercera nación...* Como complemento al análisis de paradigmas de este capítulo y antes de pasar a los comentarios generales sobre *La tercera nación...*, es importante resaltar la diferenciación y exclusión de espacios en el medio artístico-cultural tijuanaense.

Eduardo Cisneros me contó sus experiencias en la Zona Este de la urbe, una sección alejada de la vida céntrica de la ciudad tanto por la distancia real que media entre el primer cuadro y la parte Este, como por la dificultad de llegar a esta zona, que está allende el río Tijuana, un cuerpo de agua con pocos puentes de cruce. Su narración subrayó de manera muy específica la desigualdad y lejanía que se vive en este sector, palabras que transcribo a continuación:

Es así, del centro a la Zona Este, no hay obviamente teatros, no hay galerías, no hay cines. Es más, te pongo ésta. Hay gente que vive en la Zona Este que no conoce el mar y no sabe que Tijuana tiene playa. Así es.

Yo tenía un programa con niños, de una muestra de estandartes en el que tenían que pintar cómo era la Tijuana, o cómo vivían, y la mayoría —yo trabajaba con personas desprotegidas de esa parte, las llevaba al centro de cultura y ahí lo hacían— en sus estandartes no presentaban el mar. Había dos elementos que se repetían. Era una iglesia y un hotel, digamos que eran elementos que siempre ponían: iglesia y hotel. Entonces, dije yo: ¿por qué no hay mar? Porque no sabían. Y el transporte cuesta 17 pesos. Son tres hijos, el papá y la mamá. Ya son cinco personas. Tienen que tomar tres camiones para llegar a la playa. ¿Cuánto vas a gastar para llegar a Playas y cuánto vas a gastar para regresarte? Entonces, mejor no van. Y lo que yo hice después mejor en los recorridos fue pasar a los niños primero por el mar, que lo conocieran, y ya después les hablaba en el CECUT. Hubieras visto la cara de los niños reconociendo que vivían cerca del mar.<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> CP.

<sup>184</sup> Mata Hernández, *op. cit.*, p. 103.

<sup>185</sup> CP.

Así como en la Zona Este hacen falta espacios de cultura y arte, los espacios que fueron urbanizados primero, es decir, las Zonas Centro, Norte y Río de la ciudad, son aquellos en donde se concentran geográficamente las propuestas y protagonistas del campo del arte tijuanaense. Puede que algun@s artistas y parte de la audiencia real y esperada de las exhibiciones artísticas esté habitando la Zona Este de la urbe, pero la inmensa mayoría de la oferta cultural se encuentra al otro lado de la canalización del río Tijuana. Señalé al principio de este capítulo que para Bourdieu los campos y las disputas que se gestan a su interior se expresan sobre el espacio. Esta noción es particularmente útil para casos como el del Centro Cultural Tijuana, que es todavía el polo más célebre de la cultura local y que fue asentado en la que para aquel 1982 era una incipiente área de turismo y entretenimiento. Esta concentración de los espacios es fundamental para tener una visión completa de lo que representó la muestra de *La tercera nación...*, punto que tocaré en el próximo capítulo.

Esto no significa que en las zonas marginales a esta concentración de servicios no existan manifestaciones creativas emanadas de l@s pobladores. Jorge Francisco Sánchez López estudió a Plan de Cultura para Tijuana (PCPT) y ReAcciona Tijuana, dos “colectivos socioculturales” que reunieron a diferentes iniciativas ciudadanas y trabajaron en pro de los barrios más precarios de la ciudad durante la época de mayor violencia causada por el narcotráfico, el periodo que transcurrió del 2007 al 2010. El autor encontró que estos actores ponían en duda la capacidad de gestión del gobierno local de los problemas de inseguridad y conminaban a que la población perdiera el miedo, participara en actividades recreativo-artísticas como talleres y ayudara a mejorar sus comunidades. El PCPT también incluyó la crítica a la conglomeración de espacios culturales en las zonas con mejor infraestructura de la ciudad, como el Centro y la Zona Río.<sup>186</sup>

La canalización del río y el llamado paso de la 5 y 10 son cortes expresos en la traza urbana que separan los espacios con una posición ortodoxa en el campo del arte, las zonas en las que se encuentran el CECUT, Playas de Tijuana y la Avenida Revolución entre otros, de áreas más desprivilegiadas que fueron recurrentes objetivos de los colectivos socioculturales ciudadanos, como la Zona Este y las invasiones de las que hablé en el primer capítulo. Lucía Sanromán caracteriza a las formas colectivas de arte en Tijuana, a las que pertenecerían estos grupos, como estrategias para crear infraestructura urbana y social que el gobierno no

---

<sup>186</sup> Sánchez López, *op. cit.*, pp. 146-162.

garantiza a los sitios más precarios. Ella considera que algunos proyectos con esos propósitos han sido: Torolab, trabajando desde la investigación de las carencias; La Línea, una propuesta lingüística fronteriza radical; CUBO Project, que desafió las ideas sobre participación en soportes multimedia; y Todos Somos un Mundo Pequeño, arte protesta de 2009 por la corrupción percibida en el CECUT.<sup>187</sup> Ella misma y Ruth Estévez crearon en 2008 el Proyecto Cívico para estimular la participación social y artística en el contexto del narcotráfico de la época, al cual se sumó, por ejemplo, Marcos Ramírez ERRE.<sup>188</sup>

Con un nivel menor de organización que estos colectivos, hay que reconocer igualmente, como lo hizo Valenzuela Arce, el rol que la población barrial ha tenido para darle un peso identitario propio a referentes plásticos que fueron colocados con otro propósito; por ejemplo, al transformar los murales cholos a la Virgen de Guadalupe en altares, o al reapropiarse simbólicamente de la escultura conocida coloquialmente como “La Mona”, ubicada en el medio de un barrio precarizado.<sup>189</sup>

Aunque excede el marco temporal de esta tesis, es importante señalar que el clima violento instaurado en la ciudad a partir de 2008 por causa de la guerra federal contra el narcotráfico y crimen organizado obligó a muchos negocios de vías principales, como la Revolución, a cerrar y pausó temporalmente la vida artística de los circuitos ya establecidos. La situación motivó a una nueva oleada de artistas a producir y refugiarse en espacios más privados y seguros, como el caso del ruidosón, un semi movimiento de música electrónica que combina varios géneros, particularmente cumbia y norteño, y ha establecido distancia con Nortec para abordar en sus letras de manera frontal la violencia urbana. Este es un quinto y último paradigma reconocible en el panorama tijuanense, los esfuerzos, independientes todos de lo institucional ya consolidado, por reconstruir la vida artístico-cultural de la ciudad a raíz de la violencia del narco. Paulatinamente, est@s artífices rescataron lugares públicos abandonados o marcados por este contexto turbulento y los recontextualizaron, como en el Pasaje Rodríguez y la Plaza del Zapato; además de La Caja Galería y la Casa del Túnel, especial

---

<sup>187</sup> Lucía Sanromán, en Kun y Montezemolo, *op. cit.*, pp. 231-6.

<sup>188</sup> René Peralta, en Kun y Montezemolo, *op. cit.*, p. 144.

<sup>189</sup> CP.

dentro del panorama puesto que era un inmueble antes ocupado para pasar migrantes ilegales a Estados Unidos de manera subterránea.<sup>190</sup>

Este es el ambiente creativo en el cual se inscribe la muestra *Tijuana, La tercera nación...* Tijuana ha sido durante los últimos sesenta años un escaparate de paradigmas identitarios dentro de las disciplinas artísticas, además de una locación a la cual se aproximan l@s artífices nacid@s o radicad@s en la ciudad. La muestra de *La tercera nación...* abrevó de las tradiciones artísticas locales y a la vez inauguró una nueva concepción para el estudio de las identidades en la región. En el siguiente subtítulo hablaré en términos generales de la alineación de propuestas de la muestra y de su relación con encuentros artísticos tijuanaenses previos. Luego, dedico mi tercer capítulo a profundizar en las discusiones que el evento fomentó en participantes y observadores por igual y de ahí parto para realizar un esquema de sus relaciones sociales.

### **2.3 El programa de la muestra *Tijuana, La tercera nación...***

El concepto de *Tijuana, La tercera nación...* fue ideado por Antonio Navalón, empresario español, durante un viaje a Tijuana. Según el testimonio de Gabriela Rodríguez,<sup>191</sup> encargada del diseño de la muestra, el precedente directo al evento fue una exposición personal de la artista Mónica Roibal, entonces pareja de Navalón. La presentación de Roibal tuvo una aceptación y difusión mayor a la esperada, lo que llevó a que su obra fuera expuesta bajo el nombre *Ciudades. El corazón en el asfalto* en el Museo de San Ildefonso, en el centro de la Ciudad de México. Fue posteriormente que Navalón realizó el viaje a la ciudad fronteriza y llamó a Rodríguez pidiéndole que lo alcanzara en la urbe, que viera con sus propios ojos una metrópoli que era, dijo, como una “tercera nación”.

Navalón profundizó en su interpretación de lo que era la Tercera nación en dos artículos. El primero de ellos fue publicado en la revista *Nexos* el 1º de febrero de 2005 y el segundo

---

<sup>190</sup> Para información a profundidad sobre artistas y espacios utilizados durante esta época convulsa, consultar Stefan Falke. *La frontera: Artists along the US-Mexico Border* [en línea], en [www.borderartists.com](http://www.borderartists.com); PBS SoCal. “Borderlands” [video], en *Artbound*, temporada 6, episodio 2; y Luis Jaime Estrada Castro. “La identidad de resistencia en las asociaciones...”, tesis de maestría, UNAM. Para un estudio dedicado enteramente al ruidosón, ver Alfredo González Reynoso. *Nación ruidosón: ...*, tesis de maestría, El Colegio de la Frontera Norte.

<sup>191</sup> CP.

apareció en la *Revista de la Universidad de México* en mayo de 2006. Ambos textos tratan de las motivaciones de hablar de una tercera nación, pero desde diferentes enfoques.

El texto de *Nexos* recuperó la experiencia de Navalón presentando el programa de la muestra, realizada el año anterior, en la Conferencia de Gobernadores Fronterizos del 9 y 10 de agosto de 2004, en Santa Fe, Nuevo México, convención a la cual el empresario fue invitado. El punto expuesto aquí por Navalón es que la Tercera Nación es una perspectiva dentro de la cual se pueden incorporar lineamientos comunes para el espacio transfronterizo México-Estados Unidos en materia de seguridad, economía, población y relaciones sociales.<sup>192</sup> En ese sentido, se orienta la propuesta hacia una posible integración política regional.

Por su parte, el escrito de 2006 exploró las consecuencias físicas y vivenciales del muro implantado en la frontera México-Estados Unidos a partir de la administración del gobierno estadounidense de Bill Clinton. Navalón relacionó la iniciativa de la muestra con los esfuerzos cotidianos por evadir y/o sobrellevar la presencia de una frontera física que coarta de manera relativa la vida compartida de la región.<sup>193</sup> A diferencia del otro artículo, en éste el autor colocó el acento en las posibilidades de su proyecto para recuperar vínculos rotos por el muro, pues “[a]l final, sólo la cultura y el arte nos hacen libres porque sólo ellos permanecen cuando los despojos del miedo del hombre, que son los muros, sirven para decorar jardines en otras ciudades”.<sup>194</sup> Ambos artículos subrayaron la importancia de tener un enfoque transfronterizo, ya que la percepción desde ambos extremos del bordo es que el cruce se hace hacia “el otro lado”, y no hacia una nación aparte.

En principio, la Tercera Nación, y esto lo profundizo en el siguiente capítulo, no era una idea cuya factura figurara para ser expresada por medio del arte. El acercamiento de Navalón a su flamante concepto fue en una etapa inicial, económico, social y político. Reincorporaba las ideas de integración regional, hacia una senda distinta de la de los “Perímetros libres”, el Programa Nacional Fronterizo y otros esfuerzos pioneros que vimos en el primer capítulo, que buscaban la agregación del territorio bajacaliforniano a la construcción de la nación mexicana y las realidades que la atravesaban. En este caso, nos encontramos con un concepto que nació siendo discursivamente similar al que blandía el Taller de Arte Fronterizo con su

---

<sup>192</sup> Antonio Navalón. “La Tercera Nación”, en *Nexos* [en línea].

<sup>193</sup> Antonio Navalón. “La tercera nación”, en *Revista de la Universidad de México*, no. 27.

<sup>194</sup> *Ibid*, p. 36.

“border art”. Estas similitudes comienzan y terminan en el ámbito discursivo, ya que el concepto Tercera Nación tal como fue expresado por Navalón mismo no tiene ninguna implicación relativa al arte dentro de su definición. La muestra *Tijuana, La tercera nación...* sería una ejecución concreta de la Tercera proyectada por Navalón, mas no un paso final. La puesta en práctica de la Tercera en términos concretos se vinculaba más con la idea de un nuevo proyecto regional sólido.

Hablando específicamente del evento, el empresario escribió unas líneas acerca de “Las fronteras” para el catálogo que Santillana publicó posterior a la exposición, en 2005.<sup>195</sup> En el texto se explicita, al igual que en el caso ya mencionado de la revista *Nexos*, la concepción de la Tercera Nación como una integración de ambos bordos de la frontera, con la diferencia de que en esta ocasión su definición se centra en la comunidad humana y la convivencia que crea ligazones en su interior. En este tercer escrito, también está presente la noción de que el muro fronterizo interrumpe la continuidad y fluidez de esta convivencia.

La visibilidad que habían adquirido las prácticas artísticas de la metrópoli desde los tiempos del Festival Internacional de la Raza, el TAF e inSITE alcanzó un nuevo nivel en el plano internacional a partir del MexArt Berlín de 2003, del que hablaré luego. Fue el inicio de la fase de mayor atracción global hacia la escena tijuanaense y el evento de *La tercera* llevó su margen de popularidad a un peldaño más alto. La convocatoria de adscripción no fue rupturista con lo que se había hecho en inSITE, la Raza y otras exhibiciones del pasado, que exploraron con la pluralidad de disciplinas y visiones dentro de las obras. La muestra tuvo peculiaridades discursivas, cobijadas bajo el concepto estrella acuñado por Navalón, mas no colocó a sus expositores en un formato de participación que les fuera ajeno o desconocido.

*Tijuana, La tercera nación...* se hizo entre el 20 de abril y 15 de julio de 2004. Previo a que se realizara, hubo detalles por afinar: Ángeles Moreno, participante de la muestra con sus diseños para Nortec, recibió el 19 de marzo de 2004 un oficio del CECUT para pedirle usar su obra en el que se indicaba que el evento duraría del 20 de abril al 30 de mayo y que parte importante de éste era la instalación de imágenes panorámicas en edificios públicos, la línea fronteriza, la canalización del río y postes de luz de diferentes avenidas.<sup>196</sup> El plan de la muestra fue hecho de manera que fuera un programa multidisciplinar, y que además

---

<sup>195</sup> CP Gabriela Rodríguez.

<sup>196</sup> Tanya Abril Castro. “Oficio DGCECUT.”

incorporara en una sección aparte la obra de Mónica Roibal. Diana Vázquez Morán, tomando información de Mario Alberto Magaña Mancillas, describe:

El proyecto *Tijuana, la Tercera Nación*, estuvo compuesta [sic] de la exposición pictórica individual *Ciudades, el corazón sobre el asfalto* de Mónica Roibal; la exposición *Grito creativo*; y un ciclo de conferencias y otras actividades. [...] La exhibición a gran escala *Tijuana Grito Creativo* presentó impresiones gigantes de arte local a lo largo del muro que divide México y Estados Unidos continuando por el canal del río Tijuana. Se exhibió [sic] las obras de 30 artistas: Acamonchi, Pedro Beas, Álvaro Blancarte, Tania Candiani, Felipe Cota, Luis Díaz, Iván Díaz Robledo, Raúl Domínguez, Laura Fitch, Juan Javier Cárdenas, Ingrid Hernández, Alfredo Hinojosa, Invisible Proyectos, Norma Iglesias, Gabriela Juárez, Maximiliano Lizárraga, Samuel López, Alfonso Lorenzana, Elsa Medina, Franco Méndez, Johanna [sic] Mora, Pepe Mogt, Sergio Brown, Ángeles Moreno, Julio Orozco, Omar Pimienta, Mónica Roibal, Roberto Romero, Jorge Sánchez, José Luis Venegas, Heriberto Yépez, entre otros. La curaduría estuvo a cargo de Johanna Mora y Abril Castro.<sup>197</sup>

A estos datos se puede sumar lo que dice al respecto del evento la página web oficial de Ramón Amezcua, alias Bostich, integrante co-fundador de Nortec: “El programa ‘Tijuana, La Tercera Nación’ contempla la realización de conferencias, visitas guiadas, exposiciones, cine y un magno concierto programado para el 26 de junio llamado *Over the Border*.”<sup>198</sup> El programa incluyó dos ensambles de lonas entrecruzadas, colocados uno sobre el muro fronterizo entre las dos naciones, montado por Gabriela Rodríguez y por Jhoanna Mora, y otro sobre la canalización del río Tijuana. Ambos montajes sumaron 2.5 kilómetros de extensión.<sup>199</sup> En la Imagen 10 se puede apreciar el montaje del muro fronterizo.



Imagen 10: Análisis de la Plástica del Noroeste Universidad Autónoma de Baja California. “Tijuana La Tercera Nación”.

<sup>197</sup> *Tijuana Tercera Nación (2004)*..., pp. 40-1.

<sup>198</sup> [www.bostich.org](http://www.bostich.org).

<sup>199</sup> CP Gabriela Rodríguez; “Tijuana, La Tercera Nación”, en [www.ananimation.design](http://www.ananimation.design).

El criterio general del montaje de obras es externado por Marco Granados en otro de los textos escritos para el catálogo de Santillana, “Un muro no siempre debe ser una herida”, en donde dice:

En la selección de las imágenes y el desarrollo de la idea se consideró la imposibilidad de describir la ciudad o el muro mismo en unos pocos postulados o metros cuadrados de superficie. Lo que sí podíamos era establecer pautas de revisión donde la participación de los artistas y sus obras fuera esencial [...], donde el espectador vaya de las formas y los temas agradables a los incómodos, dándole un respiro para luego regresarlo con un dato contundente.<sup>200</sup>

El concierto mencionado en la página de Bostich no pudo ser realizado debido a los impedimentos oficiales para ello. De acuerdo con Pedro Beas y José Manuel Valenzuela, se había planteado que fuera una presentación de Los Tigres del Norte en una plataforma giratoria a 360 grados colocada sobre la línea fronteriza, de manera tal que hubiera público en cada uno de los territorios nacionales.<sup>201</sup> Otro acto que sí pudo realizarse fue la proyección de la cinta *Un día sin mexicanos* desde el lado mexicano de la línea. Cuando se proyectó la película, igualmente asistió público estadounidense, sin cruzar al territorio mexicano, y Valenzuela me comentó que “los latidos, las exclamaciones, la risa, los agravios se sonorificaban al mismo tiempo de ambos lados de la frontera”.<sup>202</sup>

Si bien la participación de los artistas no era extraña en el contexto del arte producido en Tijuana, los recursos volcados por Navalón marcaron una diferencia en cuanto a las posibles actividades, como el mencionado concierto y la presencia de invitados. La planilla de estos últimos estuvo compuesta por figuras nacionales e internacionales del medio cultural-literario como Carlos Monsiváis, Laura Restrepo, Xavier Velasco, Antonio Velasco Piña, Rafael Ramírez Heredia, Héctor Aguilar Camín o Federico Reyes Heróles. Dichos personajes ayudaron a la difusión del programa al publicar a través de sus medios las entrevistas con formato del Centro Cultural Tijuana que se les hacían en el marco de la muestra.<sup>203</sup> En una tarjeta del proyecto firmada por CONACULTA y publicada en internet por Ananimation<sup>204</sup> se

---

<sup>200</sup> CP Rodríguez.

<sup>201</sup> CP.

<sup>202</sup> CP.

<sup>203</sup> CP Jhoanna Mora.

<sup>204</sup> Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Centro Cultural Tijuana/ Consejo de Promoción Turística/ Secretaría de Educación Pública/ Gobierno de Baja California.

indicó que est@s pensadores asistirían a la ciudad a ponencias en las que “se reflexionará sobre la pluralidad social y el concepto de la identidad que emerge en los estados fronterizos, en este espíritu de recuperación, identidad y diálogo”.

En esta misma tarjeta se expuso la planeación detrás de los eventos que compusieron la muestra. Para el magno concierto del 26 de junio titulado *Over the Border* se anunciaba la presentación de Carlos Santana, Paco de Lucía, los Tigres del Norte, Julieta Venegas y Nortec. Igualmente para el mes de junio se prometió un ciclo de cine con películas que exploraran las expresiones de la vida tijuana, cintas de directores como Steven Soderbergh, Alfonso Arau (la ya mencionada *Un día sin mexicanos*), Quentin Tarantino y Robert Rodríguez.<sup>205</sup>

En lo que respecta a los apoyos y financiamientos, esta misma tarjeta señalaba que el programa tenía el auspicio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, vía el Centro Cultural Tijuana, el Gobierno del Estado de Baja California, la Universidad Autónoma de Baja California y el XVII Ayuntamiento de Tijuana.<sup>206</sup> Sobre el apoyo de la iniciativa privada, Diana Vázquez Morán escribió en su tesis que: “El proyecto fue financiada [sic] por PRISA-México, con el apoyo de empresas como: Coca-Cola, Movistar, Mexicana, Milenio, Santillana, Forum Barcelona 2004, Cerveza Tecate, y el periódico *El País*”.<sup>207</sup>

Haciendo un recuento según lo dicho para indicar cómo se inscribe esta muestra en el panorama general del arte en Tijuana, *La tercera* retomó el interés recurrente en la región de congregar manifestaciones artísticas realizadas en y/o acerca de la frontera México-Estados Unidos que exploraran temas como la configuración de identidades en la región. Las principales diferencias con programas precedentes fueron el protagonismo de Antonio Navalón en la definición de las líneas generales del proyecto, asunto que profundizaré en el siguiente capítulo, y la presencia articuladora del concepto de Tercera Nación. Otra característica a destacar es la confluencia de grandes empresas que ofrecieron su apoyo para la realización de la muestra, quienes se vincularon con los actores de la ortodoxia del campo artístico-cultural de la ciudad: el CECUT, la Universidad Autónoma de Baja California, el Ayuntamiento...

---

<sup>205</sup> *Ídem.*

<sup>206</sup> *Ídem.*,

<sup>207</sup> *Op. cit.*, p. 42.

Fue un programa con fines compilatorios y no de creación *in situ*, como lo fue inSITE. Tal como dijo Valenzuela Arce en entrevista, *La tercera nación...* no inventó a l@s artistas participantes; ell@s ya producían con anterioridad las obras que fueron exhibidas en diferentes espacios para la muestra.<sup>208</sup> Lo que hizo *La tercera nación...* fue darle un acomodo particular a esas piezas que no se había ensayado con anterioridad en la región.

Otra novedad en relación con iniciativas previas fue la inscripción del proyecto dentro de un intento mayor por lograr una integración económica y política entre los estados y las comunidades humanas de ambos lados de la frontera. La integración había estado presente desde las obras del Movimiento Chicano en la década de 1960, pero era la primera vez que se colocaba el énfasis en un proyecto vinculatorio regional con estas características expresas. Este fue un intento en el cual el gobierno de Vicente Fox también tuvo participación, como lo prueba el artículo de Navalón publicado en la revista *Nexos*, que analicé hace un par de páginas. De tal manera, la relación con el campo del poder, es decir con las instituciones políticas establecidas en la región, fue mucho más compleja que en casos anteriores semejantes; sumado esto a la presencia de compañías con un gran poder económico, como las enumeradas por Vázquez Morán.

La manera en la que se sucedieron los diferentes paradigmas artísticos de la región transfronteriza México-Estados Unidos, descrita en el segundo subtítulo de este capítulo, generó bases discursivos para que tuviera cabida una interpretación de Tijuana y la frontera como *La tercera nación...* Además, consolidó ciertas prácticas artísticas que se replicaron en el quehacer de la muestra. Mi siguiente capítulo toma como eje de lectura los diferentes conflictos que rodearon a la muestra antes y durante su realización. La mayoría de estas polémicas tuvieron que ver con decisiones organizativas que no convencieron o produjeron descontento entre observadores y participantes. Al mismo tiempo señalo con total claridad la posición dentro del campo del arte que ostentan los actores involucrados y las relaciones entre obras, artistas y espacios dentro de la lógica de la muestra. El análisis de campos de Pierre Bourdieu y el análisis etnográfico-espacial de George Marcus que he expuesto en esta segunda sección de mi tesis serán las principales herramientas para puntualizar cómo se fueron desarrollando estas diatribas a partir de los puntos bajo discusión.

---

<sup>208</sup> CP.

### **Capítulo 3. Los conflictos alrededor de *Tijuana, La tercera nación...***

*Tijuana, La tercera nación...* fue un suceso que convocó a una gran diversidad de actores desde varias disciplinas. Dentro de este cosmos de participantes, hubo varias polémicas a lo largo de la realización, sostenidas desde diferentes perspectivas dentro del campo del arte local. Uno de los principales consensos entre las voces críticas a la muestra fue señalar las incoherencias entre el discurso y las prácticas del programa.

En esta sección de mi tesis trabajo sobre testimonios y opiniones acerca de la muestra. Para ello combino la investigación documental de artículos e imágenes relacionadas con *La tercera nación...* con la aplicación de entrevistas diseñadas por mí de acuerdo a una clasificación de perfiles de mis entrevistad@s. En mi redacción separo los sentires expresados según cuatro puntos que yo identifico están a discusión al hablar del proyecto: el concepto de la muestra, su programa, la organización y los espacios y circuitos de exhibición. En las voces que recupero aparecen concepciones personales sobre las identidades en Tijuana y en México y sobre las implicaciones de vivir allende la frontera. También dilucido a partir de los decires y documentos que compilé si el *nivel de afinidad* con el proyecto de Navalón tuvo alguna relevancia para la participación en la muestra y si el evento realmente consiguió todos los objetivos que se planteó originalmente. Agrego como Anexo 1 de esta tesis los perfiles de mis entrevistad@s y como Anexo 2 las escaletas definitivas de entrevista que utilicé con ell@s.

En mi rango de entrevistad@s consideré a personas originarias de y/o radicadas en Tijuana, provenientes de diferentes extractos sociales y dedicadas a diferentes ocupaciones. En total, realicé diez entrevistas. Ocho de mis entrevistad@s forman parte del medio artístico-cultural de la ciudad, mientras que l@s otr@s dos son asistentes ocasionales a exhibiciones y recintos artísticos. Estos y el resto de los actores que pongo en relación con la muestra son adecuadamente asociados con las posiciones que ocupan en el campo del arte o aquellas con las que más se identifican. Cruzando la teoría de los campos de Bourdieu y el enfoque multilocal de Marcus, mi análisis aborda las múltiples maneras en las que el campo del poder y los usos del espacio afectaron a la muestra e influyeron en las percepciones alrededor de ella. Igualmente ubico las dinámicas entre las posiciones ortodoxas y herejes del campo local del arte con respecto a *La tercera nación...*, para generar el esquema de relaciones y sujet@s involucrad@s en la muestra que he fijado como método.

### 3.1 El concepto de *Tijuana, La tercera nación...*

La primera fuente de disparidad que encontré al tratar *La tercera nación...* fue la visión de Tijuana presentada por el empresario Antonio Navalón como un espacio de integración regional entre México y Estados Unidos con proyecciones compartidas concretas; es decir, Tijuana como parte de una Tercera Nación junto con San Diego. No en todos los casos que recuperé se hace hincapié en la idea de los aspectos regionales compartidos, sino que se emiten comentarios de acuerdo a la sonoridad del nombre, la figuración de que existiera algo como una tercera nación entre México y Estados Unidos, en relación con el pasado y el entonces presente de Tijuana. De hecho, la distancia entre lo que Navalón pretendía expresar con el término y las lecturas que se hicieron del mote es un primer motivo de desencuentros a resaltar. De acuerdo con Diana Vázquez Morán, la misma prensa encontró confuso el concepto de la muestra.<sup>209</sup>

Encontré que el rechazo al concepto recayó en primer lugar en las otras relaciones territoriales posiblemente obviadas con la afirmación de una identidad regional exenta. Humberto Félix Berumen, referente académico sobre la identidad de Tijuana y sus representaciones, con trayectoria en el Colegio de la Frontera Norte o Colef, agrupa a la Tercera Nación tijuanaense junto a otras percepciones del espacio fronterizo México-Estados Unidos que caen en un mismo dilema:

The discourse that imagines a different city assumes the existence of a space increasingly disconnected socially and culturally from the rest of the nation, be it called Third Nation, Third Country, Mexamerica, Amermexico, Nepantla, Ecotono... The names vary and in their very diversity they reveal the difficulties inherent in confronting a city that is itself a border.<sup>210</sup>

Tampoco hay hasta la actualidad un veredicto afirmativo de la presunta integración entre las respectivas franjas mexicana y estadounidense. En un análisis de 2015, Tito Alegría, también destacado investigador del Colef, desmonta la idea de que en torno al bordo existan urbes que sean esencialmente transfronterizas. Eso significaría que hay roles sociales establecidos de común acuerdo entre ambos lados, así como intereses y anhelos futuros paralelos, lo cual a su parecer es una conclusión a la que sólo se podría llegar desde una mirada “impresionista” de la situación.<sup>211</sup> Considera asimismo que hay obstáculos

---

<sup>209</sup> Vázquez Morán. *Tijuana tercera nación (2004)...*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>210</sup> Humberto Félix Berumen, en Kun y Montezemolo (eds.). *Tijuana Dreaming*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>211</sup> Tito Alegría. *Metrópolis transfronteriza*, pp. 10-1.

migratorios y económicos que demuestran que no hay negociación de significados entre Tijuana y su vecina San Diego; aunado al hecho de que la dependencia económica relativa de Tijuana hacia San Diego no es comparable con el desarrollo histórico de San Diego, totalmente independiente con respecto a Tijuana.<sup>212</sup>

Siguiendo a Marcus, las diferentes localidades ubicadas en Tijuana y San Diego como parte del espacio común México-Estados Unidos, que es supuestamente transfronterizo, están dentro de un ámbito *conflictivo* dada la disparidad de poder que implica estar de un lado u otro de la frontera. Ese conflicto jugó un rol al tratar la posibilidad de aplicar el nombre y concepto de la muestra *La tercera nación...* a la situación de la Tijuana del 2004, cuando fue realizada.

Eduardo Cisneros, gestor de actividades culturales en el Centro Cultural Tijuana y espectador de las obras del evento, actor de teatro de vocación, consideró en entrevista que las barreras que l@s estadounidenses ponen para el cruce de sus pares mexican@s y la creatividad para sortear esas barreras han permeado las manifestaciones artísticas de la frontera. En ese sentido, vio de manera positiva la existencia de una Tercera Nación como transgresión de las “fronteras físicas y mentales” imperantes, pero lo concibe como un paso de tolerancia en el que colaboraran los gobiernos de México y Estados Unidos sin pretender que fuera un territorio completamente autónomo, con moneda y administración propias. Por tanto, disiente del proyecto integral que vislumbraba la propuesta de Antonio Navalón. En sus palabras: “es un proyecto poco realizable [...], pero con ganas de avanzar. Ojalá y se haga, pero no así”.<sup>213</sup>

Concretamente sobre las implicaciones del concepto del evento, escribieron desde una postura crítica Fiamma Montezemolo y Mario Magaña Mancillas, otr@s dos reconocid@s investigadores de la cultura regional, en ese entonces respectivamente del Colef y de la Autónoma de Baja California. Para Montezemolo, la disputa del lugar que ocupa Tijuana en el constructo de patria mexicana es la primera pugna que hay acerca de su identidad. La autora establece que la Tercera Nación fue una de muchas representaciones de la ciudad y que los móviles económicos del proyecto necesitaron primero establecer un “espacio III” “por medio de lo cultural-light”. Igualmente comenta que la consecuencia del término es la

---

<sup>212</sup> *Ibid*, pp. 16, 49-50, 60.

<sup>213</sup> CP.

afirmación de una entelequia perceptiva que poco tenía que ver con los problemas vividos dentro de la urbe en esa época.<sup>214</sup>

Para Magaña Mancillas, el argumento del “tercernacionalismo” era de corte meramente comercial al hablar más del espacio inter-muro y del vínculo con Estados Unidos que de Tijuana o de su arte, los presuntos elementos protagónicos.<sup>215</sup> Mas esa no es su única disyuntiva con el concepto utilizado:

a la “tercera nación” se le identifica por el “cruce fronterizo”, buscando minimizar la parte de las identidades forjadas y construidas en la región fronteriza mexicano-estadounidense con base en las disimetrías de poder y las prácticas de discriminación de la vida cotidiana.<sup>216</sup>

Mancillas observa a la iniciativa como una que sólo resaltó aspectos constructivos de la identidad tijuanaense para la venta de una idea, arrasando consigo la complejidad dimensional de las relaciones disímiles que caracterizan a este espacio como una frontera internacional.

Hasta ahora he recuperado comentarios en torno a la muestra de personalidades de instituciones educativas consolidadas en la urbe, el Colef y la UABC. Estos personajes, referentes del análisis académico de las culturas en la región, mostraron su criticismo a la conceptualización activa dentro de la muestra. Dentro de algunos párrafos mostraré que fueron l@s comentaristas más distantes a estos medios intelectuales quienes hicieran menos críticas a la puesta en escena y concepto de *Tijuana, La tercera nación...* Como Montezemolo señala, la denominación de Tercera Nación coexiste con muchos otros planteamientos sobre una pretendida naturaleza de la ciudad, hecho de particular importancia para las personas que decidieron volcar sus interpretaciones sobre *La tercera* de manera escrita y pública.

Esta óptica académica de la ciudad, sin embargo, no representa por número el grueso de opiniones que recabé en mi investigación. En mis entrevistas y en los documentos que utilizo para este capítulo hubo algunas visiones sobre la ciudad que destacaron los aspectos creativos de la traza urbana y de sus inquilin@s, mientras que hubo otras referentes al ritmo de vida de la ciudad. Es importante conocerlas como referentes de las representaciones de Tijuana en el siglo XXI, contexto en el cual aterrizaron la muestra de *La tercera* y su concepto. La percepción de aplicabilidad de dicho concepto es un punto central para la localización de

---

<sup>214</sup> Montezemolo en Everardo Garduño (coord.). *Cultura, agentes y representaciones sociales en Baja California*, op. cit., pp. 72-7.

<sup>215</sup> Mancillas en *Ibid*, pp. 41-2.

<sup>216</sup> *Ibid*, p. 43.

relaciones sociales que me he propuesto hacer, pues contribuye a medir el impacto de las propuestas de Navalón en relación con otras ideas encontradas que existieron y existen en el mismo medio.

En entrevista pude hablar al respecto del estilo de vida urbano con Marco Antonio López Camacho, habitante tijuaneño no relacionado directamente al campo artístico, aunque visitante casual de eventos culturales de la ciudad; y con Eduardo Cisneros, empleado del CECUT a quien ya he mencionado en este capítulo. Ambos son originarios de la Ciudad de México, llegaron a Tijuana a inscribirse en el mercado laboral y en sendas entrevistas compartieron una visión de la ciudad como espacio de recibimiento.

López Camacho describió a Tijuana como una ciudad “noble” que te brinda oportunidades y dijo que “aquí la gente que no trabaja es por huevona”, y no descartó que también existe un camino ilegal en las vacantes del narcotráfico. Eduardo Cisneros dijo que “es una ciudad fea, pero tiene un encanto especial”; que ya no es cierto para la situación presente que sea la ciudad decadente llena de estadounidenses ebri@s, inseguridad y l@s “poller@s” que cruzan personas por la frontera, una caracterización de las décadas de 1960 y 1970. Describió a la ciudad como “agradable, benevolente y con posibilidades de crecimiento”, además de destacar también la facilidad para encontrar trabajo. Sin embargo, no todo en sus testimonios denota agrado: López Camacho también habló de “la chinga de Tijuana” como un fenómeno de varias aristas producido por falta de infraestructura, flujos de recursos que no se quedan en la ciudad y los costos altos de la cultura en la región, sumado a un desinterés mayoritario por visitarla.<sup>217</sup>

La importancia histórica que han tenido las artes plásticas en la ciudad y otro tipo de actividades creativas, expuesta en el capítulo precedente, se vio reflejada en las ideas de mis entrevistad@s Mario Mancilla, artista plástico de la ciudad que no formó parte de *La tercera nación...*, y Ángeles Moreno, participante de la muestra como responsable de la identidad gráfica de Nortec.

Moreno es diseñadora gráfica procedente de la Ciudad de México y llegó a Tijuana en el ‘98, ya con una trayectoria detrás por parte del Canal Once de la televisión abierta nacional. Con ella no pude comunicarme directamente y respondió mis preguntas por escrito; en sus

---

<sup>217</sup> CP.

respuestas describió a Tijuana, de manera que alguien que nunca la hubiese visitado pudiese figurársela, como:

Interesante, oscura, sorpresiva, creativa. Una constante explosión de los sentidos, una amalgama de luz, color, textura y olores. [...] una Ciudad dinámica, en constante cambio y movimiento, es inherente a su naturaleza.

En otros documentos que ella me facilitó habla de Tijuana con palabras que también representan con esperanza el estallido creativo de la metrópoli. En una entrevista sobre Nortec que le realizaron en Barcelona en 2004 caracteriza a Tijuana como “esquina de México, cuna de uno de los intercambios culturales más eclécticos del país; casa de músicos y artistas gráficos de la frontera”.<sup>218</sup> En otro artículo que la artista me compartió, titulado “Serrano, La Vanguardia Desconocida”, declaró, utilizando mayúsculas para resaltar conceptualmente la idea, que: “Muchos han intentado describir la *Misteriosa Magia* de Tijuana, la seducción de su luz y sombra”.<sup>219</sup>

Esta perspectiva contrasta con la de Mario Mancilla, quien me comentó acerca de la “tranza” de Tijuana:

[M]e fascina ver o descubrir cómo la llevan a cabo, yo veo el Tijuana que otros ignoran [...] el lenguaje detrás del caos y el vandalismo de Tijuana. Si paras de quejarte y aceptas que nomás se va a poner peor puedes escuchar lo que dice. Es poetisa, no es coqueta, es puta y si la haces encabronar te mastica y te escupe, actúa de acuerdo.<sup>220</sup>

Siguiendo la teoría de los campos de Bourdieu, la diversidad y conflictividad inherentes al campo del arte tijuanaense quedan ejemplificadas en estos últimos cuatro testimonios, así como las posiciones de ortodoxia y herejía dentro del mismo. Es importante señalar que Mario Mancilla y Eduardo Cisneros son ambos artistas, Mancilla en la plástica y Cisneros en la actuación, y ambos, al momento de las entrevistas, trabajaban su arte por fuera de las principales dinámicas de exposición en la ciudad. Cisneros es parte de la plantilla laboral del CECUT, lo que lo acerca mucho más al principal foco local de exposición de obra que Mancilla, quien suele trabajar en la calle y por encargo. Cisneros tenía además como principal profesión durante el tiempo que se realizó *La tercera* una cátedra de arte en una entidad educativa no privilegiada, lo cual implica que en el pasado se encontraba más distante de los

---

<sup>218</sup> Ángeles Moreno. Entrevista sin título. CP.

<sup>219</sup> Sin fecha. Comunicación personal. Las cursivas las incluí yo.

<sup>220</sup> CP.

reflectores puestos sobre el arte urbano tijuanaense a como se encuentra actualmente. Para propósitos del campo del arte, ambos pueden considerarse como ocupantes de una posición hereje en sus respectivas disciplinas; inclusive, si consideramos que las instituciones educativas interesadas en la cultura dentro de las cuales trabajan personalidades como Fiamma Montezemolo o Humberto Félix Berumen guardan una relación particular con las especies del campo del arte, entonces Cisneros ostenta igualmente una posición hereje en ese respecto.

Las experiencias de Ángeles Moreno son contrastantes con las de estos dos artistas. Moreno trabajó con Nortec, uno de los principales referentes musicales de la urbe, y tuvo la oportunidad de exhibir su trabajo colaborativo dentro de una muestra con fuerte apoyo institucional y financiero como lo fue *La tercera nación...* Por si esto fuera poco, ya había realizado trabajo de diseño en la Ciudad de México. Ello significa que ya era una artífice con un cierto *capital social* cuando arribó a Tijuana y ya asentada allí, se colocó en una posición aún mejor dentro del campo de arte local al sumarse a un colectivo ampliamente reconocido. La principal consecuencia fue que sus diseños se exhibieron desde un principio en plataformas nacionales e internacionales, ya que Nortec ha generado vínculos con rubros públicos como el de la extinta CONACULTA y con actores particulares de todo el mundo dispuestos a financiar eventos. Ella no habló de la Tijuana alternativa a las normas que presenta Mario Mancilla, sino que compensó elementos positivos y negativos para hablar sobre la “amalgama” tigua. Si la representación brindada por Mancilla es una muestra hereje del ámbito artístico de la urbe, la representación de Moreno es una muestra ortodoxa del mismo ámbito.

El testimonio de Marco Antonio López Camacho complementa lo dicho sobre l@s otr@s tres entrevistad@s, ya que López se ha relacionado con el arte únicamente como espectador, nunca como creador dentro de los circuitos reconocidos por l@s mism@s artistas. Su experiencia con las artes plásticas se ha dado al ser expuesto a los montajes más conocidos al interior y al exterior de la ciudad, particularmente los eventos del CECUT. Su conocimiento de las disciplinas creativas de Tijuana está referido a lo que emana de posiciones ortodoxas, ya sean los espacios ortodoxos o l@s artistas en la ortodoxia. Por tanto, es estimable que alguna vez haya visto el trabajo de Ángeles Moreno, más no el de Mario Mancilla.

De vuelta al análisis de conceptos, la Tercera Nación de Navalón se apoya en ideas de movimiento y cambio y encuentra sitio entre las visiones que ponen el foco en el dinamismo de Tijuana. Una de ellas se encuentra en las ya citadas afirmaciones de Ángeles Moreno sobre la metrópoli. Entre otras aproximaciones a la ciudad que se asemejan mucho al concepto de Tercera Nación sin ser derivaciones o inspiración para éste, están los comentarios de Norma Ojeda en un artículo suyo en la revista *Frontera Norte*, asociada al Colef, en donde explora las características distintivas de la frontera México-Estados Unidos para el caso de mujeres que quieren abortar:

La frontera de México y los Estados Unidos constituye un contexto social y cultural sui géneris. En éste se encuentran e interactúan el primer y tercer mundos y se da lugar a una *sociedad distinta* a la mexicana y la norteamericana.<sup>221</sup>

Para el caso que ella aborda, y siguiendo a Óscar J. Martínez, autor chihuahuense con historia en la Universidad de Arizona, el conflicto de estilos de vida en la región induce a que haya una cultura otra, emergente, diferenciada e irreductible, y las decisiones que las mujeres puedan tomar sobre su cuerpo y su sexualidad caen en dicho conflicto.<sup>222</sup>

Sin afirmar explícitamente que exista una cultura o sociedad única gestada en el área transfronteriza, a diferencia de Ojeda, la investigadora de la cultura Norma Iglesias, académica entre la San Diego State University y el Colef, concibe la creación de un tercer espacio transfronterizo de fluctuación y población integrada como uno de tres abordajes artísticos de la frontera para Tijuana; siendo los otros dos la visión de la frontera como muro distintivo y de separación, y la percepción de las oportunidades de cruce y expansión económica latente en el área. Para ella, la ciudad es constantemente repensada y resignificada en su arte, especialmente desde la posición de precariedad tanto frente a San Diego como al interior de su masa urbana, y he ahí que se ha pretendido artísticamente un espacio semejante a la idea de una tercera nación.<sup>223</sup>

Estas últimas tres afirmaciones de la frontera no comparten un ámbito de análisis común: estudian respectivamente una faz de la ciudad social, cultural y artística, pero es curioso, coinciden en encontrar la emergencia de una realidad diferente a la de los dos bordos

---

<sup>221</sup> En *Frontera Norte*, vol. 16, no. 31, p. 136. Las cursivas las incluí yo.

<sup>222</sup> *Ídem*.

<sup>223</sup> Iglesias en Valenzuela Arce (coord.). *Transfronteras*, *op. cit.*, pp. 100, 106-114.

fronterizos que interactúan. La cercanía con la postura de Navalón es más evidente en el acercamiento de Hugo Méndez Fierros y Erika Paola Reyes Piñuelas en un artículo de su co-autoría. Su perspectiva comparte con la del empresario español la tesis de una compenetración transfronteriza en lo económico, lo cultural y en las interacciones sociales:

Existe una “cultura fronteriza” que se define y emerge en un contexto geográfico y social específico, que tiene una identidad propia, que se distingue de otras por las interacciones económicas y sociales norte-sur. La frontera es algo más complejo que un espacio en el que predomina “lo mexicano” frente a “lo estadounidense” y viceversa; o donde se da un proceso gradual de asimilación social hacia “lo mexicano” o hacia “lo estadounidense”. Es una región geográfico-social que abarca distintas subregiones, que integra intercambios económicos y redes sociales-comunitarias en ambos lados de la frontera, que viven y se reproducen conforme a este complejo sistema social, el cual comprende rasgos culturales y normativos de los dos países, pero que forma un *tercer orden social diferenciado* de sus contrapartes nacionales.<sup>224</sup>

Hecho este recuento, la lectura que hacía de Tijuana el magnate ibero no era una que presentara rasgos de observación completamente ajenos al estado del arte en la ciudad sobre su identidad urbana. Al contrario, compartía características con proposiciones emitidas en la ciudad desde diferentes campos y disciplinas de estudio y por tanto no se inscribía en un terreno inexplorado en el que sus afirmaciones parecieran hiperbólicas o desatinadas *a priori* para sus posibles interlocutores.

Pese a las similitudes que he subrayado entre la visión de la muestra y otras de origen local, el evento fue iniciado y orquestado por una persona externa a Tijuana y el concepto original tuvo que ser discutido y adaptado una vez confirmada la realización de la muestra. Dicho ya que el concepto de Navalón de una Tijuana diferenciada con Estados Unidos y con México fue un primer punto de choque, identifiqué un segundo conflicto en el proceso transformativo de su concepción para presumiblemente empatarlo más con la realidad del área.

José Manuel Valenzuela Arce, investigador pionero en culturas en la región, profesor y co-fundador del Colef, fue partícipe de algunas reuniones iniciales de discusión de la muestra, en las cuales mostró su descontento con el uso del nombre:

lo dije desde un principio a Antonio Navalón, no me parecía adecuado el nombre de *Tijuana*, *La tercera nación* porque no es una tercera nación, porque esto de alguna manera implica diversos estereotipos en los cuales se ha pensado Tijuana como agringada, como no mexicana, etcétera, etcétera.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> En *Estudios Fronterizos*, vol. 22, p. 5.

<sup>225</sup> CP.

Dada esta preocupación, Valenzuela propuso en las juntas que se incorporara un signo de interrogación en el enunciado que daba título al suceso:

para colocar una reflexión sobre algo que se venía manejando, podríamos colocar en una condición distinta a lo que planteaba Américo Paredes con el Gran México, que cubría esta dimensión de zonas transfronterizas donde la población mexicana cargaba de sentido con referentes comunes en la vida cotidiana [...] era parte de una perspectiva que se venía desarrollando, pero al final de cuentas, al concepto de nación propuesto se le ponen tres puntos suspensivos, que tiene esa idea, ¿no? Repensar qué significa Tijuana como experiencia social y cultural.<sup>226</sup>

Esta incertidumbre de cómo puntuar el nombre aparece en el documento oficial entregado a Ángeles Moreno para su participación en el proyecto. En esta misiva, la muestra es denominada *Tijuana, ¿la tercera nación?*, a manera de pregunta, título que no vi que fuera utilizado de manera oficial en ninguna otra ocasión.<sup>227</sup> Este es un documento del 19 de marzo de 2004 con algunas informaciones sobre la muestra que después serían modificadas durante el montaje definitivo. Es decir, de parte del equipo organizador del evento hubo un momento en el que no se afirmaba tajantemente el concepto importado por el empresario.

Las posturas de Valenzuela Arce al respecto se corresponden con sus ideas sobre las culturas en la frontera. En su libro *Transfronteras*, citado anteriormente (nota al pie 81), el autor define los procesos transfronterizos como no siempre armónicos, manifestaciones de un terreno conflictivo compartido por dos naciones que presentan diversos matices. Es esa misma complejidad la que pretendió recuperar en las reuniones de discusión con Navalón y de la que me habló también en entrevista en otros términos, cuando me afirmó que no hay una identidad única de frontera, puesto que la realidad fronteriza es una construcción de múltiples miradas que vienen de posiciones diferenciadas de poder e impotencia frente al muro que separa a los dos países.<sup>228</sup>

Volviendo a las reuniones en las que se adaptó el concepto, Valenzuela me comentó que en ellas participaron artistas de gran connotación en la ciudad, aunque también hubo personas importantes ausentes. Sobre el clima de discusión que se vivió, Valenzuela rememoró:

No todas las críticas necesariamente las compartiría yo, no. También hubo una simplificación, igual que con el Festival Internacional de la Raza. Mucha gente decía: “La raza es de los

---

<sup>226</sup> *Ídem*.

<sup>227</sup> Tanya Abril Castro. “Oficio DGCECUT”.

<sup>228</sup> CP.

cholos. Entonces, estos, los de la frontera son cholos. No todos somos cholos.” Y no, el concepto de raza es muy anterior al cholismo y no tenía que ver sólo con los cholos. Tenía que ver más con este uso coloquial transfronterizo, un concepto de raza que alude a los nuestros, que convoca a los amigos, *homies*, que es la gente del pueblo pues. Raza es amigo.<sup>229</sup>

Esta declaración hace notar la posibilidad de discusión existente dentro del ámbito artístico local desde las primeras épocas de colaboración, cuando el Festival de la Raza, y pone la mira en un enfoque diferente al de la academia, que ha sido el predominante en las interpretaciones que he abordado en estas páginas. Las palabras de Marco Antonio López Camacho, Mario Mancilla y Ángeles Moreno son las que menos influencia de la academia presentan, y son las más distantes al debate de si hay o no una Tercera Nación y de qué manera. En el mundo académico es donde se ha gestado esta diatriba con mayor fuerza, y todo apunta también a una conflictividad interna al campo del arte en torno a este tipo de cuestionamientos.

En el catálogo que realizó Santillana sobre la muestra ya montada y en el cual Valenzuela escribió una reseña, el autor se mantuvo apegado a su perspectiva de recuperar y repensar la complejidad de Tijuana vía la concepción de Navalón. En el escrito, Valenzuela incluye al evento en un grupo de “diversos proyectos culturales que (re)crean referentes para descifrar los múltiples significados de los mundos fronterizos”. Para él, *La tercera nación...* operaba al unísono como una alegoría, como texto y como escritura, además de proveer una reinterpretación de la producción artística habida en Tijuana.<sup>230</sup>

Pasada la discusión previa a la realización de la muestra, el tercer y último punto de conflicto alrededor del concepto fue su aplicación concreta en el evento. El suceso en cuanto concepto tuvo una cierta connotación por fuera del campo tijuanaense del arte, como muestra el conocimiento previo de la idea que tenía mi entrevistada Ana López, dentista de profesión y habitante de Tijuana, quien en el 2004 era una niña.

La experiencia de López no es representativa de la población ajena a las actividades artísticas en ningún sentido, lo cual es igualmente una gran limitación para hablar de si hubo una posible discusión civil en torno a la muestra o no. Ella originalmente dudaba si el término era una broma, un rumor o si era un proyecto real, según las informaciones que había escuchado, de separación de la península de Baja California del resto de México y re

---

<sup>229</sup> *Ídem.*

<sup>230</sup> José Manuel Valenzuela Arce. “La tercera nación... Un palimpsesto”. CP Gabriela Rodríguez.

integración de ésta con la California estadounidense. Sin embargo, desconocía la muestra de la cual surgió el término. Una vez le describí el concepto, vio aplicable la idea de Tijuana como una tercera nación desde un punto de vista político y económico:

creo que nosotros generamos mucho, mucho en impuestos y todo se manda a Ciudad de México, centro y alrededores, aledaños, y se queda mucho dinero allá. Y aquí en Tijuana nos mandan muy pocos recursos. [...] Pero todo lo que Tijuana ha hecho, creo que ha sido a base de todos, todos y cada uno de la sociedad y como empleados. Y el gobierno, que sabe manejar esos recursos que nos cobran y que trata de que se quede un poquito aquí, y empezar a construir, a hacer, a poner y todo eso.<sup>231</sup>

Entre mis entrevistad@s directamente relacionad@s con el proyecto, Jhoanna Mora, con un nombre respetado en el campo del diseño tijuanaense, quien se encargó de tareas de logística y gestión del evento y fue intermediaria entre Antonio Navalón y varias terceras partes involucradas, fue quien vio con la nota más luminosa la aplicabilidad del concepto. Para ella, el tema de la relación con Estados Unidos es relevante para subrayar la coherencia del concepto:

es como un *in-between* en el que sí eres mexicano, pero no eres tan nacionalista como la gente de más al sur. No ves como la gente del sur, “voy a Estados Unidos”; o sea, vas al “otro lado”. Es una relación muy de tú por tú, que aprovechas lo mejor de los dos lados. Es bien interesante. Sí creo que sigue vigente, sí sigue siendo Tijuana este *in-between* entre los dos países, y es una ciudad bien noble que sigue abrazando a todos.<sup>232</sup>

Asimismo, resaltó cómo esa misma relación particular diferenciaba a Tijuana del resto del interior de la República:

Para ser la ciudad más alejada del centro, era muy *avant garde*. Muy cosmopolita, muy *avant garde*, muy a la vanguardia de todo. De hecho, me pasó aquí en México que hablaban de provincia y así de “no, no, Tijuana no es provincia, es muy cosmopolita, y aparte es como si estuvieras en San Diego”.<sup>233</sup>

Desde un lugar más ambivalente se posicionó Eduardo Cisneros, que llamó a la muestra una “locura interesante”. La cita completa:

Fue una locura interesante, crear una tercera nación y que Estados Unidos cediera parte de su territorio, México cediera una parte de su propio territorio y se hiciera una franja, con su propia moneda, con su propio gobierno, con su propia forma de ver. Un sueño guajiro. Pero unió a artistas de California con artistas de Baja, que no sucedió con el resto de la frontera.

---

<sup>231</sup> CP.

<sup>232</sup> CP.

<sup>233</sup> *Idem*.

Como que se quedó nada más en Tijuana. Yo no vi a Ciudad Juárez integrarse, o Matamoros, aunque sí hubo intentos, pero la ciudad de Tijuana era en la que había más movimiento cultural. Sigue habiéndolo.<sup>234</sup>

Es importante decir que en las palabras de Cisneros está implicada la existencia de una administración político-económica, moneda y gobierno, ya definida por parte del eje directriz de la muestra. Aunque efectivamente había un interés de integración político-económica en los planes de Antonio Navalón, como lo he señalado repetidamente, no encontré alguna fuente en la que se dijera de manera explícita el rumbo diplomático diseñado por el empresario español para dicha integración.

Por su lado, Pedro Beas, DJ participante de *La tercera nación...* como integrante del colectivo Nortec, se mostró disidente a las implicaciones de lejanía y apartamiento del concepto empleado por considerarlo de una visión anacrónica:

Entiendo el concepto, pero se me hace muy fuerte incluso llamar a ese Tijuana de los 70 una *Tercera nación* [época de su nacimiento]. Órale. No, éramos un territorio desmembrado, aunque legalmente ya éramos estado a partir del 51. Yo no escuchaba a nadie diciendo después de este evento: “¡Somos *La tercera nación!*” No, no, no. Funciona muy bien mercadológicamente y entiendo lo que quieren dar a conocer con eso. Y sí, el concepto tiene mucha razón, pero se me hace muy violento llamarnos *Tercera nación*. Era un territorio apartado. Seguimos siendo un poco, todavía no del todo integrado. Te digo que la primera otra ciudad que nos queda cerca es Hermosillo, que nos queda a una hora en avión. Estamos un poco separados, eso que ni qué, pero cada vez menos. Ya todos tenemos cuentas de pesos aquí. Mi mercado es de Soriana, cabrón, tengo un Soriana a dos cuadras. Cuando yo era niño, todos los fines de semana cruzabas a San Diego a comprar el mandado. La leche que yo tomaba, los Corn Flakes que yo comía, las galletas que yo comía, la fruta, todo era de allá. Ahora ya no. Es más, cruzo lo menos que se pueda ahora que tengo el negocio [muebles para aparatos de audio].<sup>235</sup>

Otros comentarios que yo recopilé hablaron específicamente de la puesta en marcha del evento y, por ende, la utilización del concepto. La realización atravesó por varios inconvenientes que iré detallando en los siguientes subtítulos de este capítulo. En lo que respecta al concepto como carta de presentación del proyecto, Jhoanna Mora reconoció la dificultad de comunicar la idea a la hora de hacer las gestiones necesarias:

Fueron muchas cosas, porque la gente no le entendía. Él llegó en primera a como es él, “voy a llegar y voy a hacer y voy a quitar y voy a poner”; y todos, “y este, ¿quién es?”. Un tema como de desconfianza, de escepticismo, una mezcla muy rara de sentimientos o de

---

<sup>234</sup> CP.

<sup>235</sup> CP

apreciaciones que tenía cada uno. Y llegó diciendo “yo quiero vestir a la ciudad de sí misma”, y todos con cara de “¿qué es lo quieres?, no te entiendo”.<sup>236</sup>

Luego de esa presentación accidentada, hubo un artista, el escritor Heriberto Yépez, quien encontró un espacio académico en la UABC, originalmente previsto para la muestra, que entró en una confrontación abierta con sus postulados. Pedro Beas sostenía comunicación recurrente con él y él le confió su opinión de que la muestra era “una especie de ponerle maquillaje a la frontera, en vez de que fuera un recordatorio cruel, una cicatriz que nos cruza, y que íbamos a poner dibujitos, e iba a estar todo muy bonito”. En contraste con la participación de José Manuel Valenzuela Arce en la discusión, buscando rescatar la complejidad de las identidades transfronterizas, Beas dijo que Yépez pretendió conseguir apoyo para contravenir el concepto e hizo públicas sus opiniones críticas en medios como *El Universal* y *El Zeta* de Tijuana.<sup>237</sup>

Otra voz que se posicionó críticamente frente a los usos concretos de la conceptualización de la Tercera Nación fue el artista plástico Maximiliano Lizárraga, quien ha transitado por diferentes ambientes, como la docencia universitaria y la publicación editorial, y que participó en el evento exponiendo un montaje de sus fotografías. Lizárraga mostró su descontento con el concepto de la muestra en general y particularmente con las palabras de Sari Bermúdez, entonces directora del extinto Consejo Nacional de la Cultura y las Artes CONACULTA, quien afirmó en el marco del evento que Tijuana no era México.<sup>238</sup>

En este tercer punto de discusión para el concepto, referente a su aplicación concreta en la muestra, es notorio que se hicieran presentes voces mucho más diversas que en el aparente predominio de la academia acerca de la identificación positiva o negativa de la ciudad como una Tercera Nación. Por último, volviendo con José Manuel Valenzuela, me hizo la observación de que el suceso dio también cabida en sus mesas a apreciaciones devaluatorias de la ciudad que la pintaban como meca de la depravación aún en la época contemporánea:

De esa imagen, es que estamos saturados de ella, que el culo del mundo, la Sodoma, la Gomorra, pero siguen pegándolo, hay gente que lo sigue pensando [...]. Es cierto que algunos de ellos participaron, pero también es cierto que por lo menos yo sí he cuestionado y seguiré

---

<sup>236</sup> CP.

<sup>237</sup> CP.

<sup>238</sup> CP.

cuestionando ese tipo de perspectivas totalmente superficiales, totalmente ajenas, totalmente distantes.<sup>239</sup>

Empero, su balance de la discusión propiciada por la muestra fue positivo, pues significó una oportunidad para la exposición de propuestas artísticas y la reconfiguración de las ideas prevalentes sobre Tijuana:

Creo que en todo caso una evaluación correcta habría que hacerla a partir de una reflexión sobre las dinámicas, los procesos que generó el proyecto de *Tijuana, La tercera nación* y las propuestas que fueron difundidas dentro de ese proyecto. Y bueno, yo creo que en el fondo, a final de cuentas sí generó un proceso interesante interpretativo para pensar, repensar y muchas veces ahí para reconectar tesis con las que uno no coincide, pero en torno a la vida de frontera.<sup>240</sup>

En resumen, el concepto detrás de *Tijuana, La tercera nación...* fue un significativo terreno de disputa en torno a la presunta identidad tijuanaense. Su conceptualización se acerca a las visiones que recabé de Tijuana que la pintan como un lugar que ha superado la decadencia social y moral con la que fue identificada a lo largo de todo el siglo XX por habitantes y personas externas. Las instituciones académicas prestigiosas de la urbe, en especial el Colegio de la Frontera Norte, tuvieron la preponderancia en la definición de posturas elaboradas en la materia. No en todas las aproximaciones parecidas a la de la muestra se anuncia que haya un pie de igualdad entre las dos partes que conforman la supuesta Tercera Nación en cuestión; a saber, la franja fronteriza estadounidense y su contraparte mexicana. Tanto en las visiones afines como en las que se muestran escépticas ante el optimismo transfronterizo está en juego el nivel de integración habido entre los dos polos de la ecuación transfronteriza. Cuando trasladamos esta pugna hacia los usos concretos del concepto en la muestra, surgieron interrogantes sobre hasta qué punto las prácticas fueron claras y coherentes en relación con el planteamiento rector del evento.

Dentro del panorama de constructos interpretativos de la ciudad, el concepto de Tercera Nación ocupó una posición ambigua. No encontré ninguna fuente en la que se detallara su uso como un recurso para obtener adhesión al proyecto, por lo que no puede ser visto de manera aislada como una especie generadora de capital social en los términos bourdieanos. Es significativo además que su definición apelara particularmente a Jhoanna Mora, una de

---

<sup>239</sup> CP.

<sup>240</sup> *Ídem.*

las personas más cercanas a Navalón durante sus estadías en la urbe. Fue la única que con conocimiento de causa coincidió globalmente con las tesis de la muestra; Ana López también vio pertinente y aplicable el concepto, pero ella desconocía los detalles y proveniencia de la noción, dudando incluso de la veracidad del postulado más allá del rumor. Fue en general un concepto comunicado de manera poco eficiente, dadas las disímiles lecturas que tuvieron l@s espectadores y participantes a quienes entrevisté, así como la confusión sembrada entre la prensa y los organismos colaboradores. Aparentemente hubo cierta conversación en torno al concepto, que aunque tuvo repercusión en la conceptualización final de la muestra, no encontré registros de que fuera un componente expresado públicamente.

Hago notar que hasta este momento del análisis el arte no ha hecho aparición como un elemento importante dentro de la discusión, tema que comenzaré a tratar a partir del siguiente apartado. Debido a la información fragmentaria sobre las intenciones no artísticas de Navalón de la que disponían l@s participantes, tampoco hay en lo que he detallado hasta este momento un sustrato de afinidad o rechazo al proyecto general del empresario. Por ende, no es posible todavía trazar con claridad cómo se dieron las relaciones sociales entre l@s sujet@s de los campos del poder y del arte locales en su confluencia en la muestra.

### **3.2 El programa de Tijuana, *La tercera nación...***

Íntimamente relacionada con el debate en torno a su concepto, la discusión sobre el programa de *La tercera nación...* resultó en una pugna sobre cuál sería el contenido a exponer de la supuesta tercera entidad. El problema radicó en un principio en que el concepto no fue generado para subrayar la dimensión artística transfronteriza. Traigo nuevamente a colación que Gabriela Rodríguez, diseñadora de la Ciudad de México que en origen no tenía tampoco relación alguna con Tijuana, me comentó en entrevista que la idea le surgió a Antonio Navalón luego de una visita casual a la ciudad, posicionada desde la visión de un externo, un recién llegado. Específicamente, la sensación de que Tijuana estaba en una nación-otra la tuvo por primera vez Navalón al visitar el muro divisorio con los Estados Unidos.<sup>241</sup> No hay una implicación artística profunda en el origen de la idea, ni un contexto de exposición prolongada a la vivencia de la ciudad; l@s artífices fueron una capa de sentido que se agregó posteriormente, durante la planeación del evento, como iré exponiendo en estas páginas.

---

<sup>241</sup> CP.

Los proyectos fueron incorporándose a la muestra por partes y al final quedó constituida en tres ejes: la exposición individual de Mónica Roibal, artista española a cuenta propia que se encontraba en un pico de exposición internacional, *Ciudades, el corazón sobre el asfalto*; la exposición colectiva *Grito creativo*, ubicada en diversos espacios públicos de la ciudad; y una variedad de actividades vivenciales, como “conferencias, visitas guiadas [...], cine y un magno concierto”.<sup>242</sup> Fue una propuesta de largo aliento que duró tres meses. Puesto en perspectiva, fueron extern@s provenientes de contextos diferenciados entre sí quienes tuvieron las posiciones más visibles en la muestra: Jhoanna Mora destaca como la única tijuanaense ocupante de una posición de este calibre en el evento, en medio de Gabriela Rodríguez de la Ciudad de México y Navalón y Roibal de España.

Valenzuela Arce en entrevista me ayudó a complementar esta información al decirme que el magno concierto programado, llamado *Over the Border*, no pudo ser realizado por la intención que se tenía de instalar una plataforma giratoria en el área de contacto entre países, y que en el escenario se presentarían los Tigres del Norte. En contraste, la exhibición de la cinta *Un día sin mexicanos* sobre la zona fronteriza, con público de ambos países, no generó mayor problema y pudo llevarse a término.<sup>243</sup> Además, al finalizar su tiempo en Tijuana, la muestra obtuvo proyección internacional:

Y entonces desde ahí se crearon algunos proyectos, algunas apuestas, se elaboraron algunos textos reflexivos, y sobre todo creo que lo más importante fue su exhibición, su visibilidad en ARCO, España, 2005, donde se hizo una recreación de la propia frontera y se llevaron distintos proyectos, distintas propuestas, que incluían desde Nortec hasta diversos videastas, proyectos de radio que se venían haciendo aquí en la ciudad de Tijuana, proyectos también de plástica.<sup>244</sup>

La experiencia de la muestra fue parcial para Eduardo Cisneros, quien tuvo oportunidad de asistir a algunos diálogos y llevar grupos de sus alumn@s de clase a ver las grandes lonas hechas por artistas de México y Estados Unidos colocadas sobre la canalización del río Tijuana.<sup>245</sup> Los testimonios de Arce y Cisneros contrastan con el de Pedro Beas, quien

---

<sup>242</sup> Diana Vázquez Morán. *Tijuana tercera nación (2004)...*, op. cit., pp. 40-1; “[Tijuana, la Tercera Nación]”, [www.bostich.org](http://www.bostich.org).

<sup>243</sup> CP.

<sup>244</sup> *Ídem*.

<sup>245</sup> CP.

deposita en esta tesis un primer signo de discordancia con respecto al programa, puesto que resaltó rasgos divergentes de la muestra y su finalidad:

Eso fue ahí por el 2004, y vino un cabrón que se llamaba Antonio Navalón, que era parte del Grupo PRISA, de estos editores importantes en París y la chingada, y viene con esta idea loca. Era una onda más bien muralista, era una cuestión de pintar muros. Aquí por toda la frontera empiezan.

Ahorita con Trump ya se están inaugurando los muros, ¿no?, pero aquí desde los años 70 hay muro. Pero eran muros metálicos, digamos que eran fácilmente brincables; altos, como del tamaño del primer piso de una casa, dos pisos de una casa, de metal. La idea de estos locos era convocar artistas plásticos para que pintaran sobre todo ese muro, que tenían material para hacer toda esa obra.<sup>246</sup>

En los dichos de Beas quedaron excluidos muchos de los elementos que al final enriquecieron la muestra, como fueron las mesas de discusión, y el acontecimiento quedó contenido en un acto de intervención de muros. Con esto vuelvo al problema de la inclusión de exponentes artistas como representación del lado creativo de la ciudad. El concepto de Tercera Nación de Antonio Navalón fue generado con un corte social, político y económico en mente y nunca tuvo al elemento artístico en el centro de su planteamiento. Por tanto, l@s artistas pudieron o no haber estado; no era una situación de orden prioritario en la agenda. Johanna Mora, encargada de la logística en el equipo organizador, me dejó esto muy en claro cuando me externó que la participación artística fue más responsabilidad del CECUT que de Antonio Navalón:

Los artistas nunca supieron, a como yo lo vi desde afuera, porque vi su reacción, “pero, ¿tú quién eres?, ¿qué quieres?, ¿por qué?” No entendían que él llegó para hacer un proyecto en el que *by the way* se incluía a los artistas y que iba a ser recíproco: ellos iban a poner su arte, pero el otro les iba a dar mucha exposición. Y no sé si creían que les iban a quitar el poco presupuesto que tenían los artistas en el estado. Él llegó con su presupuesto, él lo conseguía, pues no les iba a llegar a quitar nada.<sup>247</sup>

El CECUT, como entidad con una posición ortodoxa dentro del campo del arte tijuanense y una historia larga de albergar y organizar eventos de esa índole, tenía un poder de convocatoria privilegiado que ninguno de los otros actores locales por separado hubiera logrado de haberlo intentado con sus solos medios. Como expondré más adelante más a detalle, tener al CECUT en la muestra fue un gran factor exponencial durante todo el proceso.

---

<sup>246</sup> CP.

<sup>247</sup> CP.

Mora, siguiendo la idea del empresario de que Tijuana debía “vestirse de sí misma”, optó por invitar también a colegas de la fotografía y del diseño gráfico; y también opinó que esa ambigüedad de cuáles serían las propuestas participantes contribuyó en parte al conflicto:

Pudieron haber sido puros diseñadores o pudieron haber contratado a un fotógrafo de renombre internacional que retratara Tijuana y vestir a la Tijuana de Tijuana misma. Creo que fue una buena oportunidad y una visión que tuvo el CECUT y que en un momento se volvió un problema por esta falta de comunicación.<sup>248</sup>

El acomodo general de las piezas fue descrito sobre el papel como un recorrido ordenado, como expone Marco Granados, curador egresado de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en una cita que ya había recuperado en el capítulo anterior, en la que se habla de “pautas de revisión” de las diferentes significaciones de la ciudad a través del arte y una ruta en la que el espectador pudiera transitar entre las obras “de los temas agradables a los incómodos”.<sup>249</sup> Sin embargo, l@s observadores del proyecto terminado comentaron que el énfasis era mucho menos claro en los hechos. Trabajando desde la UABC, Mario Alberto Magaña Mancillas, uno de los críticos más duros contra el proceso de realización y las intenciones económico-políticas de la muestra, resumió la puesta en marcha de *La tercera* como carente de una estrategia a mediano plazo, que cubría esa carencia con “inmediatez” y “superficialidad”.<sup>250</sup>

La muestra como un todo con un mensaje tuvo preponderancia sobre el aporte individual de cada obra a las exhibiciones; l@s artistas no solamente fueron puest@s tardíamente como centro de la muestra, sino que eran tales en la medida de un efecto visual colectivo, a la manera de un *collage*. Gabriela Rodríguez me aseveró que el diseño fue la parte medular del montaje en todas sus sedes.<sup>251</sup> Y pese a tener esto en claro, tampoco se marcó una presencia fuerte del recorrido que Marco Granados sugería para el espectador. En palabras de Eduardo Cisneros:

Era poco entendible. Es decir, era entendible para los que estuviesen cerca e iban a las reuniones, ya era un sector, pero, ¿los demás? Ok, se hacían recorridos preparatorianos o recorridos en la secundaria para ver las grandes lonas pintadas de *La tercera nación*. Pero no trascendía, porque no la entendíamos. Nadie entendía a qué se refería, no entendían qué quería hacer *La tercera nación*. No entendían que querían que tuviera su propia moneda, que tuviera

---

<sup>248</sup> *Ídem*.

<sup>249</sup> “Un muro no siempre debe ser una herida”. CP Gabriela Rodríguez.

<sup>250</sup> Mancillas en Garduño (coord.). *Cultura, ..., op. cit.*, p. 35.

<sup>251</sup> CP.

su propio sistema de gobierno. Eso no lo entendían. Entonces, ¿por qué esa placa? ¿A qué se refiere esa instalación? Era un encuentro cultural y era para muchos, pero lo entendieron su grupo, la gente que estuvo cercana. A los demás igual les daba con razón.<sup>252</sup>

Para Valenzuela Arce, el problema tuvo que ver en que no todos los elementos constituyentes de la muestra estuvieron explicados adecuadamente, y que en ese sentido hubo muchas críticas al acento puesto en la cultura popular, pues en el parecer de algunas voces la frontera obedecía a una realidad “*nice*”,<sup>253</sup> en una lógica bourdieana, se esperaba un arte propio de una clase social de recursos elevados. Por esta misma disyuntiva, la muestra también daba cabida a propuestas cuyo lugar en la explicitación de la existencia de una Tercera Nación era confuso, particularmente las ideas más pesimistas sobre la metrópoli:

de algunas partes que fueron presentaciones de proyectos, alguno que me tocó escuchar que dijo que Tijuana era como el cuarto de un hotel de paso [...] lo cuestionamos y lo seguimos cuestionando, incluso gente con más habilidad [...] que Tijuana es la esquina de una mesa. O sea, ¿y dónde la complejidad de la frontera? O sea, ¿que Tijuana es la esquina de una mesa? De eso hasta los propios artistas, ya los propios creadores locales reconocidos, que dicen que Tijuana es como el culo de una prostituta vieja... No, no, que Tijuana es como el culo trepidante de una prostituta vieja.<sup>254</sup>

Nuevamente está la tendencia de que el único testimonio de un agente externo que recuperé en este ható, el del curador neoleonés Marco Granados, es también el único que coloca al programa bajo una luz completamente positiva. La opinión de los agentes locales señala mayormente los altibajos de una propuesta que sería poco clara para una audiencia amplia.

La molestia o renuencia de algun@s artistas era enfática en el papel de Antonio Navalón como el desencadenante y el hombre que daba las órdenes. La participación cumbre de un empresario español, perteneciente a un grupo de poder dentro de los medios de comunicación, así como el peso que tenía la intervención del gobierno de Vicente Fox en la propuesta generaron incomodidad en algun@s participantes, según me dijo Gabriela Rodríguez.<sup>255</sup> En el plano de las relaciones dentro del campo del arte local, era una exposición en varios de los espacios públicos más importantes de la ciudad, con el beneplácito y el apoyo

---

<sup>252</sup> CP. Insisto para este punto que no he encontrado suficiente sustento para la idea de la acuñación de moneda y la implementación de un sistema de gobierno determinado.

<sup>253</sup> CP.

<sup>254</sup> *Ídem*.

<sup>255</sup> CP. No mencionamos nombres.

del gobierno federal, mas no los recursos gubernamentales como financiamiento principal; y que estuvo originada en la visión de un agente externo a la ciudad y a sus circuitos artísticos. La muestra estaba siendo orquestada por un individuo en una posición de poder, pero sin una relación geográfica o significativa directa con Tijuana, como lo podía ser San Diego; y dicho individuo estaba tomando parte en la pugna por la configuración de identidades en la ciudad a partir del arte.

Hay que señalar que no fue el primer extranjero trabajando una ruta en la conversación al respecto del cruce urbano entre identidad y arte en Tijuana, si tomamos a Néstor García Canclini como un iniciador. Esto no anula que el papel de l@s habitantes y locales se haya vuelto paulatinamente más relevante en la definición de dichas cuestiones, y que la academia y el mundo del arte tomaran los lugares punteros en el clima de debate.

Así, la combinación de elementos descrita en el párrafo anterior provocó descontentos, pero también significó una situación a la que sobreponerse y resignificar. Fue nuevamente Valenzuela Arce quien me indicó esto:

¿Quiénes formaron parte a final de cuentas de *Tijuana, La tercera nación*? ¿Quiénes en calidad de sus propuestas, de sus proyectos, se quedan atrapados en la lógica de Tijuana como una nación, o quiénes resignificaron ese concepto desde la lógica mínima aplicable? Te puedes colocar desde ahí, o como algunos, de repente esta fue una dimensión crítica, pero al mismo tiempo hacían los programas culturales al Partido Acción Nacional.<sup>256</sup>

Tan polémico como la participación de Navalón fue el rol que jugaba Mónica Roibal dentro del programa. Roibal era pareja de Antonio Navalón en el momento en que se realizó la muestra y ella había tenido previamente una exposición en solitario en la Ciudad de México. Dicha exhibición fue en San Ildefonso y Gabriela Rodríguez juzgó que no se esperaba en su momento que tuviera un diseño de muestra tan trascendente como el que tuvo.<sup>257</sup> Su participación en *La tercera nación...* fue protagónica y esta situación llamó la atención de Magaña Mancillas, quien apuntó que la museografía contraponía el arte que la artista europea había llevado a su exhibición *Ciudades, el corazón sobre el asfalto*, con una fuerte impronta académica, al arte “urbano/callejero” de l@s expositores de *Grito creativo*. Al parecer del autor, este parangón reflejaba una relatoría interna a la muestra que agrupaba

---

<sup>256</sup> CP. Este comentario de Valenzuela Arce es sugestivo de dinámicas partidista-electoral y sus vínculos con el arte tijuano que no tuvo la capacidad de explorar para esta tesis.

<sup>257</sup> CP.

el arte de galería como opuesto al arte de muro y hacía un tratamiento diferenciado de la obra para cada uno de esos casos, pues a excepción de las piezas de Roibal para ninguna otra había indicaciones claras de autoría.<sup>258</sup>

Igualmente el tratamiento de la obra generó un conflicto importante para el caso de Heriberto Yépez. Antes de que diera a conocer sus opiniones contrarias a la Tercera Nación, él estuvo contemplado entre quienes estarían expuest@s en el montaje colectivo. Nunca quedó claro cuál era el acuerdo original para colocar su obra en la exposición y sólo cuando todo estuvo colocado, el artista solicitó que retiraran su pieza porque, me dijo Jhoanna Mora, no entendía y no le gustaba lo que se estaba haciendo. Al parecer de Mora, el CECUT debió haber asumido la responsabilidad correspondiente en el retiro de la pieza, tomar parte activa en la mediación, escenario que no sucedió.<sup>259</sup>

A diferencia de eventos anteriores que se habían desarrollado en la zona, como las ediciones de inSITE, *La tercera* generó entre sus filas la amplia desazón que he descrito. La presencia puntera de Navalón como hombre de negocios con una posición de poder no fue recibida universalmente como positiva. Asimismo, el hecho de que hubiera una política de colocación despersonalizada de las obras en los recintos ocupados da lugar a la duda de si exponer en la muestra significaba una oportunidad de crecimiento y alcance para l@s artífices; una presunción que ha sido abordada de manera circunstancial en varios testimonios que he presentado, pero que hace falta corroborar en las prácticas concretas de la muestra.

Entre mis fuentes, las contestaciones al respecto variaron. Maximiliano Lizárraga y Ángeles Moreno se inclinaron por una opinión favorable al tratamiento de las piezas. El primero enfatizó que en la colocación de sus fotografías en el muro, hubo el chance de que participara Josh Kun, artista que le parece bueno, y eso le pareció un rasgo beneficioso. Moreno, quien participó con sus propuestas gráficas para el colectivo Nortec, opinó que la muestra permitió utilizar la barda fronteriza como un lienzo, y que los hechos de que fueran impresiones grandes de las imágenes y hubiera mucha inversión la convirtieron en un acontecimiento sin precedentes.<sup>260</sup> Para ambos casos, vemos resueltas ideas muy concretas en cuanto a la exhibición de su trabajo personal, circunstancias para las cuales l@s creadores brindan luz verde, pues les ofrecen cualidades que a su criterio son adecuadas y atractivas.

---

<sup>258</sup> En Garduño (coord.), *op. cit.*, pp. 36-9.

<sup>259</sup> CP.

<sup>260</sup> CP.

Valenzuela Arce también encontró adecuados los criterios de exhibición:

Al final de cuentas creo que sí hubo un cambio importante en el proceso de *Tijuana, La tercera nación*, y que sí logró incorporar a muchos de los principales proyectos que estaban en curso en ese momento, relevantes, en la ciudad de Tijuana. Creo que una ventaja es que no se trajo a los creadores de la Ciudad de México o de otras partes, y tampoco a las voces de impronta legitimada, sino que colocó a quienes estaban creando desde la frontera.<sup>261</sup>

Las amplias capacidades de acción y recursos detrás de *La tercera* no impidieron que hubiera una selección sopesada de participantes. Pedro Beas de Nortec tuvo una pequeña responsabilidad en ese campo cuando le fue comisionada la tarea de sugerir qué proyectos valdría la pena que colaboraran en la muestra. Esta fue la única tarea en la que Navalón mismo le confió una responsabilidad de esa dimensión dentro del proyecto al considerarlo apto para ello, y sin embargo fungió como una bisagra, un punto de conexión y filtro de l@s artistas. Durante esa comisión, hubo personas, de quienes no hablamos por nombre en la entrevista que le hice, que se acercaron a él para que mostrara sus portafolios de trabajo a Antonio Navalón y él tuvo que rechazar los que le parecieron que no harían una buena aportación.<sup>262</sup>

Eduardo Cisneros consideró que esas distinciones de quién sí entraba y quién no tenían que ver directamente con el grupo de poder que organizaba la muestra. Cuando le pregunté si consideraba que él pudo haber aportado algo de haber participado, también le pareció que hubo algunos vacíos en el programa resultado del proceso de selección:

Creo que, más que en la plástica, mi aportación hubiera sido, ¿y qué vamos a hacer en lo escénico? ¿Dónde nos vamos a presentar, qué vamos a llevar? Porque aquí siempre se ha tomado clase de lo escénico. ¿Dónde estuvo la danza, dónde estuvo el teatro? ¿Dónde estuvo la música? Sí hubo, poca, pero mi aportación hubiera sido apostándole a la representación teatral, que se vea un trabajo. Vaya, qué interesante hubiera sido tener a los Valdez, ese otro trabajo muy importante, ese trabajo chicano, y hacer ese lenguaje y esa visión que tenía con el teatro en sí. Hubiera sido interesante, y cómo podemos cooperar de algo de Los Ángeles con algo de Baja California.<sup>263</sup>

A diferencia de las otras disciplinas artísticas que Cisneros reivindica en su declaración, las artes plásticas y el montaje de dichas obras fueron sobre las cuáles se colocó el acento en la muestra, y dada la ubicación espacial y el fuerte financiamiento y apoyo de diversas fuentes

---

<sup>261</sup> CP.

<sup>262</sup> CP.

<sup>263</sup> CP.

que caracterizaron a la exhibición, la visibilidad de las piezas estuvo garantizada. Igualmente hay que traer a colación que la exposición de las artes escénicas en Tijuana ha sido comparativamente más limitada que la de las artes plásticas, así en aquel entonces como hoy en día. Me parece que esto tiene que ver con la historia de las disciplinas en la región y la colocación particular de ciertos paradigmas locales en el ojo del público y en los recintos más conocidos y reconocidos como el CECUT. En este trayecto de actores y épocas que repasé en el capítulo previo, el proscenio tuvo un rol secundario.

Como añadidura, la falta de señalamientos de autoría a la hora de presentar al público, así como el peso prevalente puesto en la estructura gubernamental oficial, en las figuras de Roibal y Navalón, y en los esfuerzos argumentativos del empresario español de “vestir a Tijuana de sí misma”, para lo cual el arte apareció como recurso sobre la marcha, son factores provisionales en contra de la idea de que ser expuest@ en *La tercera* tuviera una repercusión significativa en las trayectorias de sus conformantes.

Destaco que dada la forma en la que se fueron incorporando los proyectos al programa, la inclusión de las obras de un@ artista en la muestra no significaba que tal persona sintiese afinidad por las ideas promovidas por Navalón para el plan general del evento. Heriberto Yépez es el único caso de la situación contraria, donde un creador se deslindó del proyecto por diferencias de fondo con lo que se estaba proponiendo en un sentido general. En todos los casos, fue Antonio Navalón, desde su posición de poder, quien dio pie a los vínculos y no al revés. Incluso para el caso de Pedro Beas, quien eligió a artistas para la muestra, esta actuación fue debido a una petición concreta de Navalón, y se lo pidió pensando en su aptitud concreta para la tarea.

Con las evidencias que he presentado al momento la pregunta sobre las consecuencias de la muestra en las vidas profesionales de sus participantes sigue abierta, y es hasta el cuarto subtítulo de este capítulo, que trata sobre los espacios y circuitos de exhibición del evento, que retomo el punto y le doy respuesta. En cuanto al programa como elemento inscrito en el universo de *La tercera nación...*, la relación que existió entre el concepto y las obras incluidas fue débil y confusa y se dio más bien por iniciativa de agentes contribuyentes como fueron el CECUT y Pedro Beas. En mi siguiente acápite caracterizo la organización del proyecto como una sucesión de tareas en las que emergieron interacciones sociales conflictivas y que trajeron consigo negociaciones para viabilizar el proyecto.

### 3.3 La organización llevada a cabo por el equipo de Antonio Navalón

Mucha de la recepción negativa de la muestra se centró en decisiones tomadas por Antonio Navalón que generaron escepticismo o descontento. No obstante, desde los ángulos del evento que he abordado hasta ahora, esas decisiones polémicas rara vez se tradujeron en obstáculos materiales o procedimentales: el caso del retiro de las piezas de Heriberto Yépez fue la excepción y no la regla, incluso en el sentido en el que generó un desencuentro del equipo organizador con el CECUT, como me dejó ver Jhoanna Mora. Donde más hubo impedimentos para la fuerza motriz del evento fue en sus dimensiones organizativa y logística, y varios de los frenos que surgieron allí fueron determinantes para el resultado final. Por eso mismo la organización fue un ámbito vital para la colocación de l@s sujet@s implicad@s en ventaja o desventaja, igualdad de condiciones o asimetría, en relación con sus pares.

*Tijuana, La tercera nación...* se distinguió de muestras previas por su concepto y por el proceso de construcción de su programa, mas también por su modelo de gestión. Se puede hacer la comparación con dos eventos auto gestivos precedentes, *Maquiladora de Sueños* y *Yonke Life*, de un corte interdisciplinario y con actividades diversas, igual que *La tercera*:

Maquiladora de Sueños and Yonke Life were both products of global Tijuana and vibrant, grassroots expressions of it, and they both aspired to translate (and grapple with) the impact of asymmetrical global economics, uneven international information networks, and ravenous neoliberal trade and fiscal policy into locally conceived cultural events and performances.<sup>264</sup>

Fueron dos eventos que entraron a la discusión de temas socioeconómicos como las redes humanas, el comercio y las políticas públicas, que también fueron de interés a la hora de organizar *La tercera*. Sin embargo, pese a tratar tópicos de relevancia global apelando a sus efectos en el plano tijuanaense, fue un evento de matriz completamente local, vuelto realidad por los incentivos de sus propi@s participantes. Para el caso de *Yonke Life*, éste fue organizado por YONKEart, un colectivo de artistas tijuanaenses, en el 2002, en lo que fue un tiradero de automóviles, un “yonke” en la jerga local, Nuevo Ferrari, en Boulevard Díaz Ordaz. Había todo tipo de acciones artísticas representadas, como DJs en sus autos, bailarines en trajes especiales, venta de playeras, monitores para ver lo que sucedía desde diferentes ángulos y esculturas de autopartes, y en el evento participaron personalidades como DJ Tolo,

---

<sup>264</sup> Josh Kun y Fiamma Montezemolo, en Kun y Montezemolo (ed.). *Tijuana Dreaming*, op. cit., p. 3

figura puntera de la música electrónica en la ciudad, y Acamonchi, quien después participaría también en *La tercera*.<sup>265</sup>

A diferencia de las convocatorias autónomas de *Maquiladora* y *Yonke*, *La tercera nación...* involucró el amplio respaldo financiero y recursivo de Antonio Navalón en su papel de empresario. YONKEart, DJ Tolo y Acamonchi son ejemplos de artistas gestados al calor de la escena tijuanense y que alimentaron desde el apoyo local y mutuo las ferias, cosa que no es comparable con la organización impulsada por patrocinios de *La tercera*. Johanna Mora considera esa condición como facilitadora para la realización:

traía su circo completo: traía su presupuesto, traía su idea, su curaduría, por llamarlo de alguna manera, la idea primigenia de qué vamos a hacer y su cuerpo mediático. Era muy diferente hacer un evento institucional que uno privado que era como de lo de cada quien.<sup>266</sup>

Si eso sucedía desde el equipo organizador, l@s observadores y participantes pudieron notar también la condición financiera atípica de *La tercera nación...* por sus señales más visibles:

Muchos artistas visuales se vieron sorprendidos por el derroche de recursos y poder de convocatoria de los organizadores, ya que en muy pocas semanas montaron un par de exposiciones, las más grandes y vistosas que se hayan llevado a cabo en un espacio público de la ciudad.<sup>267</sup>

Para complementar el peso de esa fuerte base económica, el empresario español se concentró en construir nexos beneficiosos al proyecto con agentes de la cultura local. Agendó varias reuniones con actores del medio artístico tijuanense para fomentar el surgimiento de ideas e ir las implementando. Eduardo Cisneros, que en ese entonces se desempeñaba mayoritariamente como profesor, no pudo hacerse de un tiempo para asistir a las reuniones, pero tuvo la oportunidad de conocer al magnate, ya que Navalón solía realizar esos círculos en la cafetería de una amiga suya, con un grupo relativamente numeroso de colaboradores. De ese grupo de discusión y de quienes participaron en las actividades del evento, Navalón hizo una selección posterior de quienes lo acompañarían a España a exponer sus obras en ARCO Madrid, una exposición que fue una consecuencia de la cobertura extranjera de *La*

---

<sup>265</sup> *Ibid*, p. 1.

<sup>266</sup> CP.

<sup>267</sup> Sandoval López. *Do-it yourself art, op. cit.*, pp. 86-7.

*tercera*. Las reuniones en Tijuana fueron abiertas y Cisneros fue invitado en ocasiones a participar de ellas, ofrecimientos que tuvo que rechazar por su poca disponibilidad.<sup>268</sup>

La base con la que se construyó la versión final del evento fue local, mas no había precedentes en la historia artística tijuanaense del modelo que combinaba financiación pública y privada de empresas transnacionales con propuestas creativas que solamente se habían movido en lo autogestivo. La carta abierta que tuvo el español en el proceso influyó a decir de Jhoanna Mora en que no hubiera un plazo estipulado para las actividades: “No, que yo me acuerde, no. Era ‘bueno, pues vamos a hacer este ciclo de literatura. Hoy va Monsiváis, hoy luego va Ramírez Heredia, luego va Xavier Velasco’. No creo que hubiera un plazo como tal.” No solamente el ritmo no estaba planeado de manera estricta, sino que la secuencia de cosas por hacer también podía cambiar a voluntad suya:

se podía hacer lo que Antonio quisiera. Él dijo “quiero hacer la exposición ésta”; se montó. “Quiero hacer la presentación de *Un día sin mexicanos* en la línea”; se hizo. “Quiero hacer un ciclo de literatura con tal, y tal, y tal, y tal”; se hizo. “Quiero traer a Baltasar Garzón a una conferencia”, cuando estaba su tema en boga, él y sus temas complicados, la ETA...; se hizo. Él fue diciendo qué quería hacer y se fue haciendo.<sup>269</sup>

Pese a las libertades ejercidas por el magnate, no se puede minimizar la influencia de otros agentes que compensaron para que la muestra no se convirtiera en una esfera de mando unipersonal. Me indicó José Manuel Valenzuela Arce que debemos:

entender los procesos cruciales culturales, políticos, cómo se articulan entramados de poder, de resistencia dentro de ellos. Si no lo piensas así, vas a hacer una caricatura. Entonces, *La tercera nación...* fue un proyecto diabólico que diseñó Navalón y un grupo de gente, y vinieron e impusieron la frontera y una serie de títeres se prestaron y fueron parte de ese proceso que tenía una intención aviesa. Pensarlo así es absurdo. Pensar que no podría haber otro tipo de intereses también es absurdo.<sup>270</sup>

El investigador de la cultura reconoció que “este fue un evento claramente construido desde el centro del país. Gran parte de las decisiones se tomaron desde esa concepción, y además con los recursos había amplia capacidad con lo que estaban organizando”. De tal manera, hay una injerencia de la capital mexicana, con el gobierno federal de por medio, y con las características ya mencionadas de Antonio Navalón como empresario español

---

<sup>268</sup> CP Eduardo Cisneros y Jhoanna Mora.

<sup>269</sup> CP.

<sup>270</sup> CP.

generando un proyecto en México. Empero, Arce me reiteró hacia el final de la entrevista que quedarse únicamente en ese plano de la intervención, ver al proyecto como una imposición cerrada a modificaciones, sería una aproximación deficiente en relación con su complejidad interna:

Y en el caso de *Tijuana, La tercera nación*, si sólo hubieran venido, lo hubieran traído, sí hubiera sido un claro proceso de intromisión. El hecho de que llegaran y colocaran un proyecto ya completamente fabricado, y desde ahí lo desarrollaran. Pero yo creo que sí hubo un proceso por lo menos dialógico con artistas, académicos, intelectuales de la localidad, que afinaron el quién, quiénes participaban, qué tipo de procesos eran los más relevantes, porque no fue que todo el proceso ya estaba hecho. Eso tampoco es cierto. Eso a veces se plantea como si hubieran llegado con todo el programa ya hecho, “aquí está y va a participar fulanito y sutanito”, y todos como robot, “sí, acepto”, y todos participaron los que estuvieron ahí [...] se incorporaron a muchos de los que creíamos que debían estar ahí. Como siempre, seguramente hubo ausencias, que no estaban o que no quisieron participar, como ocurrió en algunos de los casos.<sup>271</sup>

Es más acertado retratar el flujo de la organización como un terreno de disputa entre diferentes poderes culturales y políticos dentro del campo artístico tijuanaense y el campo del poder de la ciudad, respectivamente. Es en la dimensión organizativa donde, por primera vez, los gobiernos local tijuanaense y federal mexicano aparecen como actores considerables para *La tercera*, ambos representantes por excelencia del campo de poder, sólo que en diferentes niveles de influjo. Aquí podemos conectar con Marcus y su visión del *conflicto* como vínculo entre espacios distanciados: no hubo un ejercicio concentrado del poder para Antonio Navalón por las trabas que le traía ser un externo queriéndose insertar por unos meses en la gestión urbana cotidiana. En este tenor, el conflicto no tenía que ver con ideas y contenidos expuestos. No fue un terreno de confrontación relacionado directamente con las identidades en la ciudad y sus expresiones en el arte, sino con los usos del espacio y el quién debería encargarse de esos usos. Es decir, fue un enfrentamiento con las posiciones regionales de privilegio en sus respectivos campos.

El CECUT fue uno de los principales contrapesos al estar presente en toda la gestión como un órgano a la par de Navalón. Tomaron la responsabilidad de los usos de las obras, como cuando pidieron por medio de una carta a Ángeles Moreno el permiso para reproducir las imágenes con las que había contribuido al colectivo Nortec.<sup>272</sup> El CECUT tuvo esa facultad

---

<sup>271</sup> *Ídem*.

<sup>272</sup> Castro. “Oficio DGCECUT...”, *op. cit.*

dadas las exposiciones previas en las que vari@s artistas habían donado los derechos de su obra a la institución, por lo cual el Centro tenía la adjudicación de poder reutilizarlas en otros contextos si así lo veía pertinente. Con esas credenciales, el CECUT sugirió su lista de artistas para el evento de acuerdo a la obra a la que se tenía acceso.<sup>273</sup>

El contrapeso más importante, sin embargo, no fue el CECUT, sino el gobierno municipal y sus dependencias, que se mostraron constantemente renuentes a permitir que se cumplieran las ideas de Navalón. Jhoanna Mora me comentó respecto a la compaginación con las autoridades de la ciudad:

Fue complicada por esta actitud, te digo que Antonio llegó diciendo “voy a hacer”, pues como es él. Lo veía muy fácil, pero Tijuana, por muy cosmopolita que sea, no deja de ser un ranchito. El gobierno, “¿cómo?, ¿qué quiere hacer?, ¿y este por qué viene y me da órdenes?” Hubo un momento en que el presidente municipal decía “no, pero, ¿por qué?, este wey, ¿qué quiere?, ¿por qué viene a hacer cosas aquí?, ¿quién lo invitó?”, y al rato le tenían que hablar al gobernador, para que el gobernador hablara con el presidente municipal, “oye, bájale, está buena onda el proyecto, dale chance”.<sup>274</sup>

Esa actitud cerrada era fruto de una interacción atropellada por parte del empresario a la hora de impulsar las llamadas a la acción en el proyecto. Aclaro que el conflicto era específicamente con las dependencias a nivel municipal; la muestra tenía un fuerte apoyo del gobierno federal. Esto refuerza el punto de que no era un clima de conflictividad surgido de los contenidos, sino de las prácticas burocráticas:

Es que la diplomacia de Antonio es muy rara, es “voy a hacer esto de alguna manera, quieras o no; tengo todo el apoyo federal, sería inteligente que..., que nos apoyaras”. No, “que por lo menos no estorbaras”, una diplomacia un poquito ruda..., local. Pero a nivel internacional todo mundo se fascinaba. Cuando escribían en los artículos para *Le Monde*, *El País*, estaban fascinados: “queremos saber más, ¿qué onda con Tijuana?” Venían los reporteros españoles y les daban la vuelta en Tijuana, y les explotaba la cabeza, “esto está increíble, ¿por qué no sacan más cosas?, ¿por qué no hacen más?” Creo que le faltó más en lo local.<sup>275</sup>

Pese a todo, el proyecto y su organización compartida salieron avantes. Pedro Beas me describió cómo la connivencia entre la inversión privada y el apoyo de los organismos públicos le dio mucha fuerza de empuje a *La tercera*, la suficiente para generar la proyección e interés internacional de los que hablaba Jhoanna:

---

<sup>273</sup> CP Jhoanna Mora.

<sup>274</sup> CP.

<sup>275</sup> *Ídem*.

Desde esa perspectiva miraba un gran proyecto, de alto nivel, con estos recursos que se necesitan, que, tengo que ser puntual, apoyó la Federación a través de Centro Cultural Tijuana, apoyó el Estado, apoyó la presidencia municipal. Todos los buenos de los artistas plásticos que se fueron invitados por *Tercera nación* a exponer en ARCO, en Madrid, todo lo pagó el ayuntamiento-maldito-PRI de Hank Rhon. [...] Venía dinero de PRISA, venía bastante dinero de ahí, y se armó un conecte muy bueno, creo yo. Claro, representaba el grupo PRISA, el impacto, y era muy fácil de palabra Navalón. Para ponerlo en palabras de Gaby Rodríguez, ese cabrón te hipnotizaba la oreja.<sup>276</sup>

Además de l@s actores con posiciones ortodoxas dentro de sus respectivos campos que ayudaron a definir el rumbo de la muestra, tres de mis entrevistad@s tuvieron una participación más allá de la simple autoría. La más presente de l@s tres fue Jhoanna Mora, quien actuó como la mano derecha del evento en lo que a organización respecta. Su trabajo era complejo y demandante:

Había un coordinador general, pero estaba en México, y pues yo era la coordinadora en sitio, pero pues la hacía de asistente del director del proyecto, de chófer, de absolutamente todo: lo llevaba, lo traía, checaba sus reservas, que cuando llegara al hotel estuviera su habitación lista; todo, todo, todo, reservas de restaurantes...<sup>277</sup>

Con esta primera declaración suya, se puede entender qué tanto se extendían geográficamente las relaciones sociales que posibilitaron que la muestra se concretara: por primera vez tenemos a una persona hablando de una toma de decisiones a distancia, en la Ciudad de México. Sin embargo, también deja en claro los límites del poder de ese coordinador general, pues para concretar las prácticas *in situ* era necesaria la presencia e intervención de Jhoanna Mora. El beneplácito combinado del ámbito gubernamental nacional, el CONACULTA y su representación en la frontera en la figura del CECUT no suplantaba el trabajo de organización que debía realizarse al nivel inmediato de la ciudad sede.

En una cita mucho más extensa, Mora explica que era ella quien tejía las relaciones públicas en el terreno y quien asentaba los preparativos a cada paso de la gestión:

Navalón vivía en México, iba frecuentemente a Tijuana, él traía su agenda, de su oficina me mandaban “su agenda es esto, tiene que hacer esto, esto a tales horas”; yo llegaba primero al hotel para checar que estuviera su habitación lista, me llevaba yo llaves, todo, iba a recogerlo al aeropuerto, llegaba, lo dejaba en el hotel, dejaba sus cosas, y después empezábamos la agenda. Yo lo llevaba y lo traía para todos lados, si tenía entrevistas, si tenía en televisión, si tenía en prensa, si teníamos que llevar algún escritor o quien llevara de invitado, o

---

<sup>276</sup> CP.

<sup>277</sup> CP.

dependiendo del evento era la agenda. Pero sí era muy raro, porque era tranquilidad y luego picos de *rush*, de “ya viene”, y Navalón es creo, de toda la gente que conozco, la que más trabaja; se levanta trabajando y se acuesta trabajando, y se levantaba a las 5 de la mañana y ya estaba haciendo llamadas y ya estaba haciendo cosas. Entonces, eran agendas bien intensas. Y luego si tenía invitados, los llevaba a conocer partes de La Revolución, o de la Zona Roja, y los llevaba a todos y él se quedaba ahí con ellos. A las 3, 4 de la mañana, “ya por favor, wey, yo los dejo, porque empezamos a las 9, a las 9 ya tienen que estar listos todos”. Eran agendas muy intensas, pero esporádicas, no todo el tiempo había muchas cosas que hacer.

Al principio era complicado, porque yo no lo conocía, no sabía ni cómo trabajaba ni cómo era, y es una persona de mucho carácter. Era como en una parte no dejarme intimidar, de alguna manera, porque traía gente alrededor de “sí, sí, lo que tú digas”. Entonces, a mí me tocaba ser el *bad cop*: “oye, ya vienen en camino los camiones con las lonas y yo todavía no tengo algún permiso de alguna institución que me diga que se pueden montar. Habla con el CECUT para que nos digan; si no lo necesitamos, ya, no hay bronca, pero...” “Oye, oye, estás diciendo que son tres kilómetros y son dos”, o cualquier cosa. Me tocaba ser la parte mala de “así son las cosas y ya te avisé, porque si alguien va y mide, o va y pregunta, o va y lo que sea, tú te metes en una bronca”. Era ser como el *bad cop*, como la mala en algún momento.<sup>278</sup>

Sumado a esa carga de trabajo, ella debió resolver los problemas relacionados con dos espacios públicos que las dependencias oficiales habían cedido como recintos para la muestra: el bordo fronterizo y la canalización del río Tijuana. Con respecto al primero, cuyo uso suponía igualmente un ejercicio de gestión con la administración del lado estadounidense, Mora me contó la siguiente anécdota:

Cuando fue el montaje, llegó un grupo, no me acuerdo cuántos chavitos traían, como unos 15 o 20 chavos que fueron de aquí, de México, con la experiencia de montar, porque tenía que estar montado muy rápido, y al principio, no decentes, pero muy reservados. Los amarres tenían que ser del “otro lado”, porque haces como un ganchito y le haces el amarre. Agarraron confianza y al rato ya los tenía del otro lado, con la escalera y haciendo los amarres, y venía la migra, y me decía “oye, ¿qué pasó?”. Ahí estaba yo parada en la barda y decía “oiga, oficial, estamos montando una exposición de arte, estamos desde aquí, de este kilómetro, van a ser dos kilómetros y fracción de montaje; traigo 15, 20 personas trabajando, trabajamos de tal hora a tal hora, todos vienen uniformados y tienen que estar subidos en el muro, pues, no hay otra manera de montarlo”. “Ah, OK”. Ya, eso fue el máximo problema. Pero pues nunca tienes ese tipo de problemas, era un problema raro, y al rato los mismos chavos que fueron al montaje, “¡estamos en el otro lado, wey, no tenemos ni visa y ya estamos en el otro lado!”, en esta tierra, que le llaman tierra de nadie, pero es controlada por Estados Unidos, esos treinta metros que están entre muro y muro, aunque ellos sólo estuvieran en, ¿qué te gusta?, medio metro que necesitaban para moverse.<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> *Ídem.*

<sup>279</sup> *Ídem.*

Para el montaje en la canalización, también tuvieron que ser aclarados los propósitos de la intervención debido a una falta de comunicación entre las partes del aparato gubernamental del municipio:

Un día, ya después de que ya había estado montado, yo me metí a darme mis rondas -metía mi carrito a la canalización y me daba mis rondas ahí para ver que estuviera todo bien-, llego y no estaban un par de lonas. Casi me da un infarto y me digo “¿cómo te vuelas una lona de 15 por 15 metros, que pesa una tonelada?” Pues, ¡es lona!, era lona impresa. [...] ¿Y en qué momento nadie lo vio?, estando una patrulla ahí. Hubo apoyo del municipio para que estuviera alguien cuidando ahí, entonces había una patrulla en la canalización, porque hay mucho *homeless*, y pues estaba ahí. “Oiga, oficial, ¿en qué momento les robaron lonas de 15 por 15 metros? Es de no creerse”. “No, no sé, no sé, no sé”. Y yo dije “bueno, ¿a quién le pido explicaciones?, ¿en dónde levanto una denuncia, o qué hago?” Después, creo que sí fuimos a levantar la denuncia, no me acuerdo; estoy casi segura de que sí fuimos a levantar una denuncia de que se habían desaparecido, y al día siguiente o a los días, entro a la canalización y está el carro rotulado del municipio, de los de Servicios Generales, levantando las lonas, y yo, “no lo puedo creer”. “Oiga, jefe, no las quiten, las van a tener que volver a poner, no las quiten, por favor”. Ya le hablé a Antonio, “oye, fue el mismo municipio el que está quitando las lonas”, y me dice, “pero, ¿por qué?, ¿con qué derecho?” Aparte, la canalización es zona federal, es de CONAGUA, no tienen injerencia ellos.<sup>280</sup>

Otra persona que ya he mencionado que tuvo un papel relevante en la organización fue Pedro Beas. La distancia que Beas plantó con Navalón y el proyecto fue más pronunciada que el caso de Mora, puesto que solamente tuvo la oportunidad de tomar cartas en acciones muy concretas:

Vinieron al Centro Cultural Tijuana y a mí me hablan y me dicen: “Ven a conocer a este cabrón, porque tiene una idea muy loca y también quiere conectar a los artistas de aquí, y tú eres el que los puede conectar. Tú eres de Nortec, también quiere hacer un concierto”. Mi relación fue ésa con Navalón. Comíamos una vez a la semana y me seguía platicando del proyecto –el proyecto duró meses aquí, como seis o más. Iban a pintar los muros y andaban en eso, y tenían la idea de hacer un concierto binacional, pero bueno, no se logró. Finalmente se hizo un concierto en el Centro Cultural Tijuana, como parte de *Tijuana, La tercera nación...* y obviamente tocamos. [...] En ese entonces, yo no tenía mucho tiempo para ayudar más, un par de comidas a la semana ya era mucho y si los podía ayudar en algo, contactarles a alguien, hasta alguien que metiese pintura. “Ah, sí, yo tengo un amigo que su papá o él tiene títulos...” “Sobres, cabrón”.<sup>281</sup>

Navalón incorporó a Mora y Beas a las bambalinas del proyecto como actores sociales que hicieran realidad, paso a paso, la planificación del resultado final que él iba gestando sobre la marcha. En contraste con esa consideración del empresario hacia ell@s dos, José Manuel

---

<sup>280</sup> *Ídem.*

<sup>281</sup> CP.

Valenzuela Arce estuvo inserto en la muestra en calidad de especialista. A diferencia de Beas, que fue visto como alguien que podía vincular a l@s artistas locales, Valenzuela fue tomado en cuenta sobre todo a manera de consulta:

No conocía a Antonio Navalón. Sí participé en la primera reunión a la que convocaron. [...]Y bueno, en todo caso, la participación a final de cuentas se limitó a la escritura de un texto, a dar algunas sugerencias de artistas, a discutir mi perspectiva sobre la frontera, y a asistir a ARCO, en España. Hasta ahí quedó mi participación en este evento de *Tijuana, La tercera nación...*<sup>282</sup>

Así, en el proceso organizativo de *Tijuana, La tercera nación...* se definieron interacciones entre Antonio Navalón y los organismos públicos locales marcadas por ejercicios y frenos de poder. En buena parte de las decisiones tomadas primó la voluntad de Navalón, ya que él logró coordinar a otr@s agentes que se encargaron en el terreno de muchas tareas que él no cubría y que garantizaron que su visión de la muestra se afirmara en los hechos. Sin embargo, la suya no fue una gestión unipersonal, pues aun teniendo el respaldo del gobierno federal para actuar, él y su equipo tuvieron que ceder parte de la responsabilidad general del proyecto a fin de tener una gestión compartida en procesos que escapaban al control del empresario, como por ejemplo, la disposición de obra para exhibir. Por medio de una constante intermediación, el español y su equipo también entraron en conflicto con respecto al uso del espacio y la colaboración del ámbito público-institucional en sus planes.

El campo del poder se cruzó así con el campo del arte por vía de personalidades específicas. Navalón no es la figura con mayor poder en la ecuación, sino el gobierno mexicano, sin el cual el proyecto no pudiera haber sido realizado en primer lugar. Su autorización fue la carta maestra para insertarse en el medio tijuanense. En un siguiente nivel se encontraría, ahora sí, Navalón como representante de Grupo PRISA y a título personal. CONACULTA puede ser considerada una entidad con poder dentro del campo del arte y por ende, portante de un siguiente nivel en la lógica que estoy describiendo. Finalmente, se encuentran el gobierno municipal y el CECUT, a los que me atrevo a colocar en una escala similar, debido a que actuaron en un piso de paridad desde sus respectivas posiciones, el CECUT con contactos, obras y experiencias dentro de la cultura local, y el municipio brindando permisos pertinentes para realizar intervenciones en el espacio urbano tigua. Con

---

<sup>282</sup> CP.

ese acomodo quedaría una estructura de poder cuyos componentes fueron todos importantes para la operatividad de *Tijuana, La tercera nación...*

Continuando el trabajo de identificar los cruces de los campos locales del arte y el poder con la muestra con el fin de hacer mi esquema, Navalón fue un líder de proyecto distante de las minucias de la realización. En todo momento se valió del apoyo de tercer@s para ingresar en la cotidianeidad artística e institucional de la ciudad y reforzar la voz de mando temporal que le concedía ser la mente detrás de los actos. El proyecto salió a flote por la coparticipación de l@s agentes encargad@s de las tareas menores; esto lo afirmo de entre quienes cuento con información robusta, especialmente por el caso de Jhoanna Mora.

Al igual que en el programa, l@s artistas aparecieron como un factor constante a lo largo de la organización, pero en ella no ejercieron prácticamente ninguna agencia. En este subtítulo que voy cerrando no he dado ninguna nueva información que pueda respaldar el que l@s artistas participaban de la muestra en función de su afinidad con las posturas de Navalón. De hecho, con Navalón tenían un vínculo relativamente débil; para much@s la oportunidad de exhibir venía en realidad del CECUT como órgano al que habían cedido los derechos autorales de sus obras.

A lo largo de tres apartados, he mostrado, por un lado, que *La tercera nación...* tuvo un concepto pobremente comunicado que guardaba una relación ambigua con su programa de actividades, y por el otro, que fue un evento con un alto impacto en la historia artística de la región gracias al empuje de las fuerzas combinadas de la inversión privada y el apoyo institucional público. Para profundizar en dicho impacto positivo, detallo a continuación la importancia de los espacios ocupados para fines de la muestra y cómo se fueron construyendo circuitos de exhibición entre dichos espacios. Con este acápite final refuerzo cuán extensas fueron dentro de los campos bourdieanos las relaciones sociales entre l@s involucrad@s y cierro mi exposición con la representación gráfica definitiva de mis resultados.

### **3.4 Los espacios y circuitos de exhibición en *Tijuana, La tercera nación...***

La muestra de *La tercera nación...* se presentó al público en un momento álgido para las disciplinas artísticas en la ciudad. Como he descrito en el segundo capítulo, la construcción del campo local y transfronterizo del arte se remonta a mediados del siglo XX; y aunque sus procesos históricos tuvieron en su mayoría una corta duración, generaron para finales del

milenio y principios del siglo XXI un ambiente de constante reinvencción creativa, con ciertas efervescencias temporales. Pedro Beas de Nortec caracterizó de esta manera la historia de la música hecha en la urbe:

Yo me acuerdo que en los ochenta nos reíamos mucho porque decíamos que es de las pocas ciudades en donde vas a un concierto y hay más bandas que público [risas]. Y era cierto. Había conciertos pequeños, conciertos que se organizaban entre amigos, y eran 8 bandas y 50 personas viendo. Sacaban la cuenta de 8 bandas y eran 52. Es una sociedad muy musical, y eso es buenísimo, y siempre será buenísimo. Independientemente de que a mí me encante o no lo último que está pasando, lo que sí me encanta es que lo musical no se ha quitado desde nosotros y desde mucho antes de nosotros. Esta ciudad fue musical desde los años 60, 50. Funciona así.<sup>283</sup>

Tijuana es una ciudad que ha extendido sus circuitos artísticos allende la frontera con Estados Unidos y eso ha sido punto clave para hablar de su vida cultural. Así, para Eduardo Cisneros, del CECUT, la cotidianeidad del cruce es distintiva para la ciudad:

En Europa, un español va a Francia, un francés va a Italia. Aquí en Tijuana, no. O sea, la verdad nadie va a Estados Unidos, nosotros vamos al otro lado. “¿Y a dónde fuiste? Pues a comprar.” Y a lo que vas al otro lado. No vamos a otro país, [...] y ellos también al venir, de alguna manera... [...] Sí, yo creo que la cercanía, sobre todo con San Diego, que es uno de los lugares más ricos de Estados Unidos, que es una ciudad multicultural.<sup>284</sup>

Para la época en la que entraron a escena las propuestas de Antonio Navalón, el último hito que había reformulado la atmósfera de l@s creadores en la ciudad había sido la aparición de Nortec cinco años antes. Jhoanna Mora reconoció en entrevista que el colectivo de música electrónica inauguró un momento creativo urbano que favoreció y enriqueció a la muestra: “*Tijuana, La tercera nación* empezó en el 2004, Nortec empezó en 99, 2000; entonces, cuando llega *Tijuana, La tercera nación* ya estaba muy cohesionado el tema artístico: gente haciendo video, gente haciendo de todo, instalación.”<sup>285</sup>

Para Ángeles Moreno, como integrante tardía de Nortec, el tiempo de surgimiento de este momento-otro en la cronología de la ciudad también se remontó a 1999, cuando ella se incorporó al grupo por mediación de los videastas Fritz Torres y Jorge Verdín en el marco de una exposición de gráficos del colectivo en Ensenada. La artista comentaba en 2004 que *Fussible*, uno de los proyectos que luego se colocaron bajo el paraguas de Nortec, había sido

---

<sup>283</sup> CP.

<sup>284</sup> CP.

<sup>285</sup> CP.

pionero en la electrónica al “experimentar con sonidos de música tradicional del noroeste de México”; y que ya cuando todas las propuestas separadas se unieron como Nortec, su fuerza sobre el terreno l@s hacía destacarse:

Mucha gente llegó a pensar incluso que el Colectivo estaba patrocinado o era una Empresa formal. [...] La única diferencia entre Nortec y otros movimientos que se han dado en Tijuana y sus alrededores, es que se tuvo el valor para hacerlo, superando las expectativas de sus propios creadores (incluyéndome).<sup>286</sup>

La entrevista de la que procede esta declaración fue igualmente parte de las consecuencias del hito Nortec: se realizó en España en el mismo año en que Navalón puso en práctica sus ideas, como parte de un ciclo de gran visibilidad e interés por lo que se estaba realizando artísticamente en Tijuana, que se tradujo en muchas oportunidades de exhibición. Moreno me dijo que “es difícil aislar esa exposición [*Tijuana, La tercera nación...*] de todas las otras colaboraciones”, refiriéndose a todo un “Capítulo Tijuana-San Diego” de su trayectoria.<sup>287</sup> Maximiliano Lizárraga, también participante de *La tercera* con obra fotográfica, ubicó al evento como la parte cumbre de un pico de festivales artísticos para la ciudad, el más alto que haya habido en Tijuana hasta la época actual.<sup>288</sup>

*Tijuana, La tercera nación...* no fue un acontecimiento que catalizara en solitario la urdimbre de relaciones sociales y mediáticas entre la metrópoli y otros espacios globales, pero sí fue *uno de los eventos* que consolidaron el ascenso de Tijuana a una posición privilegiada dentro del panorama artístico global de los primeros años del siglo XXI. Josh Kun y Fiamma Montezemolo ponen el curso completo de los acontecimientos en los siguientes términos:

Tijuana’s sudden hipness took on particular force in the art world with Tijuana’s art scene landing on the radar of international curators and journalists, suddenly making it the trendiest art city in Mexico between 2003 and 2006. Between 2005 and 2006 alone, three major exhibitions showcased Tijuana specific art: 2005’s *Tijuana Sessions* (for ARCO in Madrid, Spain) and *Tercera Nación* (Tijuana), and 2006’s *Strange New World* (MCASD, San Diego). This recent art boom has at least a few roots in the success and global recognition of inSITE.<sup>289</sup>

---

<sup>286</sup> Moreno. Entrevista realizada en Barcelona. CP.

<sup>287</sup> CP.

<sup>288</sup> CP.

<sup>289</sup> En Kun y Montezemolo (eds.), *op. cit.*, p. 14.

Usando conceptos de Bourdieu, en ese periodo Tijuana tomó una posición más elevada en el campo del arte global de la que ostentaba, cuestión digna de un análisis que excede los propósitos de esta tesis. En este apartado final de mi tercer capítulo me concentro únicamente en detallar la parte que jugó *La tercera nación...* dentro de ese ciclo, tomando como base que contribuyó a ese crecimiento proyectivo, pero que el proceso ya estaba en curso cuando Navalón se insertó en el campo local del arte con sus propuestas. En esta cresta de reconocimiento se ubican igualmente los festivales autogestivos ya mencionados, *Maquiladora* y *Yonke Life*.

La ocupación de los espacios públicos como soporte físico de las piezas fue una característica del evento, compartida con programas previos como el de las ediciones de inSITE. Sin embargo, a diferencia de inSITE, las obras no fueron colocadas al interior de colonias populares según la voluntad del artista y con la colaboración de l@s habitantes de los lugares,<sup>290</sup> sino que la colocación se realizó en sitios de gran visibilidad y del conocimiento generalizado de la población tijuanaense. Toda la estructura de poder que respaldaba la realización, expresada en la carta abierta de Navalón en el terreno, abría la puerta a poder elegir cualquier espacio de la ciudad como escenario. Con la condición de gestionar con las entidades locales, no había impedimento para optar por construir ese circuito o cualquier otro alternativo, compuesto por diferentes combinaciones de espacios.

Áreas alejadas del centro y las playas como la Zona Este quedaron por tanto al margen del acontecimiento. *La tercera nación...* no tuvo una elaboración teórica como la de inSITE, en el marco del cual se pretendía generar nuevos lazos y nuevas prácticas artísticas en la región (notas al pie 158 a 160), y no buscó vincular las distintas zonas de la ciudad al panorama artístico en boga, sino exponer mediante propuestas artísticas locales lo que Tijuana tenía de Tercera Nación.

La elección de recintos de exhibición se dio, como he dicho, en puntos de gran visibilidad. Esto era visualmente notorio para una persona que despegara de un avión en Tijuana, según lo dicho por Jhoanna Mora cuando le pregunté qué se quería representar en la visión global de la muestra:

Quizás gente, quizás lugares emblemáticos, quizás espacios, quizás los colores -porque la ciudad es muy ocre, muy cafecita, a como la ves desde arriba, es entre beige y cafecita.

---

<sup>290</sup> CP José Manuel Valenzuela Arce.

Entonces, la exposición, cuando despegabas del avión, daba mucho color, era un toque de color a la ciudad.<sup>291</sup>

Retomando a Bourdieu, a Marcus y la lucha simbólica por el espacio, la toma de decisiones tales como la concentración de la obra expuesta en zonas visibles y reconocidas responde a una expresión física de los posicionamientos dentro del campo del arte local. La definición de una identidad tijuanaense como conflicto articulado sobre el espacio también puede estar detrás de la elección de lugares de fácil identificación para la población local y visitante. En el caso que nos compete, se realizó todo dentro de un circuito con una posición ortodoxa en el ambiente artístico, los lugares en los que regularmente se ha emplazado obra, ya sea de forma autónoma o con un respaldo institucional, a lo largo de la historia artística de la ciudad. Además, la construcción de vínculos con un ámbito artístico internacional fue un factor de primer orden durante todo el tiempo en que estuvo montado el evento, como explico en las siguientes páginas.

Los tres sitios mencionados una y otra vez por mis fuentes como sedes de obra fueron el CECUT, la canalización del río Tijuana y el muro fronterizo. Eduardo Cisneros habló conmigo sobre que dicho uso fue motivado por el tamaño y la relevancia de los recintos; en mi cita, EC corresponde a Eduardo Cisneros y LBP, a mí, Leonardo Belmar Pavaán:

EC: En la canalización, por lo monumentales que eran las obras. Eran lonas de 6 metros. ¿Ya viste las lonas?

LBP: Sí.

EC: En la canalización, inmensas. Ésas no cabían en ningún museo, no cabían en ningún centro cultural, había que ponerlas en espacios abiertos grandes, que se vieran, y la canalización estaba bien. Allí está justamente el Palacio Municipal. Abajo del puente, allí estaba Palacio Municipal.

LBP: Y también sé que utilizaron el CECUT en muchos momentos, pero es por el hecho de que el CECUT es el espacio cultural más importante de la ciudad, ¿no?

EC: Sí. Es el único espacio de esa naturaleza fuera de la Ciudad de México: que tiene un IMAX, una cineteca, tres galerías que tienen las condiciones para obra a nivel internacional, un museo, un área de lectura para niños, una zona de video y una sala de espectáculos con capacidad para 1000 personas; tiene un acuario, un jardín botánico. Es un lugar inédito.<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> CP.

<sup>292</sup> CP.

Pedro Beas, mucho más cercano a la organización del evento, coincidió en esta perspectiva en lo que tocaba al CECUT:

Por el espacio, porque al CECUT le metes 17000, 15000 personas y si tienes convocatoria, se hace. Y aparte, los permisos ya están dados, todos los permisos ya los dieron. Es una cosa federal, del ayuntamiento de aquí, de Ensenada. Si tuvieras que hacer un concierto en otro lugar, que bomberos, que la Cruz Roja, que el permiso del ayuntamiento y que la chingada. El CECUT es como una embajada. Aquí hago concierto todos los días si quiero y nomás aviso para que pongan policías. Lo hacemos mañana, pasado mañana.<sup>293</sup>

En ambas declaraciones se puede ver que otra de las dimensiones favorables del montaje en el CECUT fue la de las facilidades que se tenían en el Centro. Por ende, los conflictos que describí en el apartado de la organización de la muestra que desde la logística tuvo que sortear Jhoanna Mora para el canal y el bordo fronterizo estuvieron ausentes en el montaje en CECUT. Hablando de la ubicación de las lonas en el canal, Pedro Beas es de la opinión de que sirvieron de plataforma exponencial para un artista en particular:

El que sí me gustó mucho, *Acamonchi*, Gerardo Yépiz *Acamonchi*, le fue muy bien, porque hicieron los murales allí en la zona donde desembarcaba el río Tijuana y uh, precioso les quedó eso, y qué bueno, me dio mucho gusto por él, por ejemplo. Bien merecido, buen nivel, todo.<sup>294</sup>

El muro fronterizo, que ha fungido en muchas ocasiones como escaparate artístico para locales y visitantes, fue el espacio más complejo de los tres, pues además de los problemas que surgieron durante la gestión, de *a priori* significaba un punto de confluencia de la muestra con el fenómeno migratorio binacional. Jhoanna Mora me relató con sorpresa que el cruce de personas por el muro no representó una complicación mayor para el estado de las obras:

Fue un fenómeno muy interesante, porque, por ejemplo, allí en el muro, pues, ¡por ahí se cruza la gente! Había un murito de lámina de 2 metros, unos 30 metros y luego el otro muro gigante de 6 metros o no sé cuánto. Era bien interesante, porque la gente lo cuidaba. Por ahí se brincaba y a mí que me tocaba revisarlo, para ir a hacer reparaciones y todo, la lámina en la que estaba montado, era una lona de 14 metros, dobladillo por los dos lados, varilla de acero y cable de acero para tensionarlo por toda la orilla, amarres de cable galvanizado, y la lámina en la que estaba montado es acanalada. Entonces, de repente veíamos si la gente que iba a cruzar llegaba y hacía un cortecito, le hacía por dónde estaba lo acanalado; hacía el corte aquí [*señala en el aire*], pero así bien cortadito o un cuadrito para que solo pusiera el pie ahí y no dañara la obra. Estuvo muchísimo tiempo montado, sólo tuvo un graffiti, un *tag*, ni siquiera era un graffiti bien hecho, un *taggeo* nada más y los cortecitos eran así de un piccito

---

<sup>293</sup> CP.

<sup>294</sup> *Ídem*.

aquí [*señala en el aire*] y otro aquí en el otro canalito, nada más para que la gente se pudiera cruzar al otro lado, no era la intención de dañarlo. Era una relación muy de respeto de la gente que sólo quería cruzar y pues le pones una lona tensada en la que se resbalan para subir y ellos nada más necesitaban el canalito para usarlo de escalera. Sólo una me tocó que sí fue como en el *rush* de “ya voy a cruzar” y un navajazo de “no me importa el canalito ni nada, y yo lo único que quiero es pasar”, pero era lo menos. Eran más de dos kilómetros de lona y sólo con un corte.<sup>295</sup>

El papel del muro fronterizo en esta y otras intervenciones artísticas en la historia de las expresiones creadoras en Tijuana es por demás revelador. Amén de no explorar más que generalidades de una cuestión que excede los puntos de esta tesis, he puntualizado en los capítulos 1 y 2 que el muro fronterizo está cargado de sentido para l@s habitantes de la urbe. Resulta un referente obligado para entender por qué es conflictivo hablar de la identidad de Tijuana; y aunque su propósito fue cortar una región en dos mitades pertenecientes a naciones distintas y con circunstancias socioeconómicas distintas, las interacciones cotidianas desafían sus intenciones divisorias. Por eso fue tan significativo que desde épocas tempranas fuera recuperado como lienzo para el arte de ciert@s representantes, lo cual reforzó la muestra con el montaje de mantas de obra colectiva. Lo mismo puede decirse de la canalización del río Tijuana: en teoría, ni el bordo ni el canal servirían para exhibir arte, pero así fueron retomados por las propuestas locales, y la muestra aprovechó la existencia de dos parajes tan significativos para la escena.

Al tener ocupados espacios tan relevantes en la ciudad y contar con un amplio impulso público y privado, el equipo organizador de la muestra accedió a la cobertura internacional. Este acceso se materializó posteriormente en la visita al encuentro ARCO de Madrid en 2005, con una exposición colectiva que volvía a congregar a algun@s de l@s expositores de *La tercera nación...* bajo el nombre de *Tijuana Sessions*. En realidad había ya el precedente de un festival en el que desde el campo local del arte se habían tejido redes con el exterior, el MexArt Berlín, iniciativa de l@s alemanes y del cual me habló brevemente José Manuel Valenzuela Arce:

Lo que tenía que decir es que fue de lo más exitoso lo que se llevó por parte de México a ARCO, España, algo similar a lo que había ocurrido en 2003 cuando se realizó MexArt Berlín, justo donde yo fui curador de la parte académica. Y fue muy interesante, porque los debates que se dieron acá en México cuando los alemanes, particularmente de la Casa de las Culturas del Mundo, hicieron la propuesta y querían que fuera esta parte de la frontera, hubo

---

<sup>295</sup> CP.

funcionarios de cultura y gente vinculada a museos muy relevantes, privados, que dijeron que por qué llevar a la frontera si en el norte la cultura no existía, si en la frontera la cultura no existía. Antes de que yo respondiera, los alemanes, la gente que llevaba dijo “si no va la frontera, no nos interesa hacer el MexArt.” Y si revisas las notas fue de lo más relevante. Fueron no sólo gente de este lado de la frontera: también chicanos y *La Ranfla Cósmica* que generó mucho entusiasmo, y obviamente lo que eran las propuestas de arte fronterizo que ahí se presentaron.<sup>296</sup>

Para *La tercera nación...*, el interés que se consiguió de parte de medios extranjeros contrastó con el poco éxito en el plano local que mis entrevistad@s vieron en retrospectiva del suceso. Jhoanna Mora atribuyó el problema a que la difusión no logró conectar con el público; en la siguiente cita, las iniciales JM significan Jhoanna Mora y las LBP hacen referencia a mí:

JM: Como nosotros mismos hacíamos las invitaciones de lo que iba a pasar, de los eventos que se hicieron en la gran mayoría el CECUT hacía la promoción a través de sus medios: tenían una gacetita, tenían su como calendario, su página de internet, en la cartelera que tenían ahí en una esquina del CECUT. Realmente no sé si ellos tenían pauta en medios, la verdad lo desconozco, no sé si salió algo, pero tenían prensa. Por ser un instituto de cultura federal, tenían su plantilla de prensa.

Por ejemplo, se hizo, aparte de la exposición, un ciclo de literatura. Llevamos a Carlos Monsiváis, Laura Restrepo, Xavier Velasco, o Velasco Piña, Ramírez Heredia, Reyes Heróles, Aguilar Camín, Vallejo. Fueron muchos escritores y se les hacía una entrevista, con esta plantilla que tenía de medios el Centro Cultural, y pues ellos lo publicaban en sus medios, entonces, era un poco más de difusión.

LBP: ¿Y esa difusión fue suficiente para producir una repercusión?

JM: Local, no creo.

LBP: Fue mucho más a nivel global.

JM: Yo creo que fue más la internacional, que a la local llegó como de rebote. Salir en *El País*, salir en *Le Monde*, salir en estos medios y luego como de rebote...

LBP: Ser el último en entrar.

JM: Algo así. Creo que sí faltó más, no sé si comunicación o promoción o cómo llamarlo, para que la gente lo entendiera. Decían “¿Tijuana, Tercera nación? ¿Qué es esto?” Salían del aeropuerto y veían una exposición de más de dos kilómetros. Decían “¿Tijuana, La tercera nación? Pero, ¿qué es?” No entendía la gente qué significaba.<sup>297</sup>

---

<sup>296</sup> CP.

<sup>297</sup> CP.

Al preguntarle al respecto a Eduardo Cisneros, él me dijo que la relevancia local del evento no trascendió al momento de su término:

Yo lo he platicado con mis alumnos de diseño gráfico. Lo he platicado con mis alumnos de artes visuales. No lo entienden. Curioso. Por eso lo primero que te decía era de dónde sacaste esto [risas], cómo llegaste a La tercera nación. Yo se los hablo, se los comento como un hecho histórico importante, como un hecho histórico artístico y cultural importante para la ciudad. Pero se fue Antonio Navalón, se llevó sus cosas, se llevó su idea, y nadie te habla de La tercera nación.<sup>298</sup>

Tiene sentido que los poderes respaldando *La tercera* generaran ruido en lo internacional sin mover de igual manera las aguas en lo local si tomamos en cuenta la manera en la que se mostró su propuesta públicamente y el cómo se construyeron vínculos en el terreno, temas tratados en los últimos tres acápites. Valenzuela Arce es de la opinión contraria, pues él no solamente le atribuyó al evento una incidencia internacional, sino que consideró que también fue significativo en el desarrollo del campo local:

Pero lo que yo quiero decir es que sí tuvieron muy fuerte repercusión en lo que es una discusión transfronteriza, dentro de los circuitos, los mundos del arte, sí hubo fuerte repercusión. Los periódicos de ambos lados de la frontera lo cubrieron ampliamente. En Europa, cuando se hizo, cuando menos, MexArt Berlín, al tema de la frontera le dieron fuerte cobertura los periodistas berlineses, y en el caso de ARCO, España, con menos repercusión, pero sí fue de lo más importante. [...] Desde el punto de vista de la repercusión, lo que quiero decir con esto es que estábamos en un proceso de esta centralidad de la frontera, donde todavía lo que ha venido ocurriendo en la frontera, mira, si tú ves el campo de la literatura, del arte, ¡muchas cosas que han dicho autores y artistas fronterizos!, pasan desapercibidas. Y lo que hace algún artista en el centro: “¡Ay, por primera vez este gran artista...”<sup>299</sup>

Una diferencia entre las dos maneras de observar la repercusión de la muestra de Cisneros y Valenzuela radica en el posicionamiento desde el cual juzgaron el impacto. Cisneros colocó el foco en una generación joven que al momento del evento estaba en la infancia y cuyo conocimiento de la muestra pudo haber sido en mayor medida indirecto, por mediación de padres, tutores o conocid@s. Por tanto, en su consideración está sugerida la afluencia de personas externas al mundo del arte que pudieran tener un recuerdo de la obra montada y/o de las ideas que sostenían la muestra. En cambio, Valenzuela se centró en los efectos dentro del medio artístico y para la prensa especializada. Además, a su manera de ver la visibilidad generada y el enriquecimiento de la discusión en torno a los temas cubiertos por el arte

---

<sup>298</sup> CP.

<sup>299</sup> CP.

fronterizo fueron un saldo positivo en un medio en el que la frontera quedaba soterrada bajo las voces del centro de México.

Desde una visión opuesta a la de Arce se posicionó Mario Magaña Mancillas en el artículo que escribió sobre el suceso. En su texto él se concentró en el efecto negativo que tenían las intenciones del plan proyectado, que le parecía una condición independiente del beneficio que pudiera haber traído para l@s artífices en el medio artístico: “el problema no es el nombre [Tercera Nación], sino la imposición de una agenda de política cultural bajo el principio de la autarquía imperial rusa: por y para, pero sin el pueblo.”<sup>300</sup>

Empero, Valenzuela Arce no es la única persona que considera que visto en retrospectiva, hubo un impacto local adecuado. En un artículo de Enrique Mendoza Hernández de la versión online de la revista *Zeta*, medio de comunicación fundamental en el noroeste del país con interés particular en temáticas sociales y culturales, acerca de una exposición que mostraba diferentes iniciativas artísticas en la historia de Tijuana, se recogió el testimonio de Julio Álvarez del Museo de Historia de Tijuana, quien dijo a la publicación que *La tercera* fue un “evento coyuntural para la expansión de Tijuana como punto del arte contemporáneo en el mundo, movimiento[s] fuerte[s] de resistencia pero también de visibilización”.<sup>301</sup> Este testimonio es significativo por provenir de un agente de la cultura local que no está directamente relacionado en lo laboral con el mundo del arte, dado que trabaja en un museo de historia, lo que retrata la penetración de la muestra fuera de círculos de artistas y personas que gestionan el arte en lo local.

Faltaría en todo caso el complemento que pudiera brindar una población civil expuesta a las obras del evento, para efecto de mis entrevistad@s Marco Antonio López Camacho y Ana López. De la segunda, dejé registro al principio de este capítulo que previo a que yo le dijera en qué consistía y su origen, conocía rasgos del concepto, mas no comprendía sus detalles ni su aplicación práctica. En cuanto a López Camacho, él no tuvo conocimiento alguno de a qué me refería con Tercera Nación ni guardó un recuerdo de la muestra,<sup>302</sup> así que provisionalmente est@s dos habitantes respaldan la posición de Cisneros en el asunto. Desafortunadamente, este fue un factor en el que no pude explorar más a fondo con mis fuentes.

---

<sup>300</sup> Mancillas en Garduño (coord.), *op. cit.*, p. 47.

<sup>301</sup> Enrique Mendoza Hernández. “‘Border pop’, la historia cultural de Tijuana”, en *Zeta* [en línea].

<sup>302</sup> CP.

Para poder terminar de dimensionar las consecuencias locales de la muestra, hablo ahora de qué fue lo que lograron las actividades del evento en el terreno. Primero, en cuanto al nivel de exposición que se consiguió, le pregunté a Pedro Beas a qué público iba dirigida la muestra, y si ése fue el público que efectivamente asistió, a lo que me respondió: “Joven. Nosotros teníamos treinta y... tres. Eran chicos de 25 a los que estaba enfocado esto; más o menos, 25, 35, por ahí. Estábamos justo ahí. De 21 a 35 yo veo el grueso de los que fueron a ver las inauguraciones, los conciertos, etcétera.”<sup>303</sup> Esto significa que la audiencia que se esperaba que asistiera fue prácticamente coincidente con la mayoría de quienes acudieron.

De igual manera, para Pedro el evento también trajo consigo la oportunidad de promocionar un proyecto alternativo en el que él había participado:

Luego, hasta a Monsiváis metieron en esto, y nosotros teníamos un libro que acababa de salir, que se llama *Paso del Nortec* y lo hace Déborah Holtz, de Trilce. Ahí me meten a presentar el libro junto a Monsiváis y Déborah, a aprovechar todo eso de *Tercera nación* y le dimos difusión a Nortec. Se presentó ya el libro de Nortec y se presentó también un libro de *Tercera nación*.<sup>304</sup>

No conseguí información sobre la existencia de algún otro chance de este tipo, en el que las actividades de *La tercera nación...* abrieran una veta para publicitar un contenido que no fuera creado y/o incluido con la muestra en mente.

Una consecuencia muy importante que mis entrevistad@s constataron es que las reuniones abiertas que Antonio Navalón sostuvo en espacios comerciales dieron origen a un grupo que fue cercano a él durante todo el proceso de la muestra y que fueron en gran medida quienes lo acompañaron al montaje de *Tijuana Sessions*, la “segunda parte” de la propuesta de Tercera Nación, en el marco del festival ARCO en Madrid, España. Eduardo Cisneros vio la formación de ese grupo desde una óptica poco favorecedora:

Se aprovecharon muchos compañeros. Mi amiga, la que tenía el café donde hacían sus reuniones, detestaba que llegaran, odiaba que llegaran. Detestaba, porque llegaban, y vino, y café, lo que sea, se iban y no pagaban. Decía: “¿Y quién paga?” Ella suponía que a lo mejor alguien de Tijuana cubría el consumo, pero lo cierto es que llegaban al café, se iban todos y nadie pagaba. Veía llegar a Navalón y lloraba. Decía: “¡Otra vez! Yo no los quiero ver en mi café.” Era terrible para ella tener que soportar.<sup>305</sup>

---

<sup>303</sup> CP.

<sup>304</sup> *Ídem*.

<sup>305</sup> CP.

Para él, la construcción de ese entorno minó en ciertos aspectos la propuesta de la muestra en vez de enriquecerla:

Yo conozco a muchas, inclusive, escritoras, que dijeron: “Bueno, yo tengo la oportunidad de moverme y hacer otras cosas sobre otras cosas. Pues me hago el arpón, me engancho en el tono y me voy persiguiéndolo. ¿Qué estoy mostrando? Nada. Pero ahí estoy, en *La tercera nación*.” Sí, hubo mucho oportunismo.<sup>306</sup>

Maximiliano Lizárraga, artista que logró tanto participar en *La tercera nación*... como ser testigo del trabajo que se hizo en ARCO, consideró que algun@s artistas desarrollaron una actitud soberbia al formar parte de dicho grupo; por ejemplo, hubo la petición de mover obra del lugar que la dirección del festival le había asignado porque argumentaron que parecía que las piezas eran tratadas como un desperdicio.<sup>307</sup> Me comentó además Eduardo Cisneros que el grupo fue en realidad una selección personal de Antonio Navalón, ya que no a todas las personas les dijo que lo acompañaran a España, sino que formó una pequeña delegación de entre quienes estaban en sus reuniones mediante criterios desconocidos.<sup>308</sup> La construcción de los grupos allegados tanto de *La tercera* como de *Tijuana Sessions* supone una nueva capa de complejidad al brindársele a ciert@s artífices mayores oportunidades de aprovechamiento de las plataformas facilitadas por Navalón para crecer en sus trayectorias.

Todo lo que he presentado en estas últimas páginas sobre las actividades del evento y su impacto en lo local ha tocado las consecuencias durante la muestra o al corto plazo después de ésta de las decisiones tomadas para hacer presentaciones de contenidos, consolidar un grupo de artistas que viajara también a España, etcétera. Para el mediano y largo plazo, Maximiliano Lizárraga me comentó que desafortunadamente luego del pico de festivales que culminó con *La tercera nación*... hubo una caída mediática y de los lazos de encuentro para el entorno cultural tijuanense de la que no han podido salir.<sup>309</sup> Al final del segundo subtítulo de mi segundo capítulo, sin embargo, relaté el proceso de renacimiento de la cultura en la ciudad en 2008 y 2009 luego de ser golpeada social y económicamente por el narcotráfico, caracterizado por la incursión de una nueva generación en espacios alternativos que se

---

<sup>306</sup> *Ídem.*

<sup>307</sup> CP.

<sup>308</sup> CP.

<sup>309</sup> CP.

volvieron simbólicos para ell@s y su labor de rescate urbano, como la Plaza del Zapato y el Pasaje Rodríguez.

Al mismo tiempo, la generación de artistas que estuvieron en *La tercera nación...* no dejó de ser importante para su medio. En 2008 seguía habiendo un interés de los recintos artísticos por Nortec, cuando se realizó la exposición *Nortec Rifa! Electronic Dance Music from Tijuana to the World*, que permitió nuevas conexiones internacionales para el colectivo.<sup>310</sup> Eduardo Cisneros, por su parte, me comentó que el ser de Tijuana ha servido en ocasiones a artistas de esa generación como un arma esgrimida de manera poco constructiva a la manera de presentar su trabajo; en sus palabras: “están como ‘soy de aquí y tienes que aceptarme, porque soy de Tijuana’”.<sup>311</sup> Marco Antonio López Camacho, cuya relación con las disciplinas artísticas ha sido de visitante, me dijo que la situación de asistencia a la cultura cambió en la segunda mitad de la década de 2010:

En cuanto a intención, Tijuana ha cambiado. La gente, yo la percibo, que ya no quiere ser tratada de inculta. Hay propuestas de mucha oferta cultural, hay propuestas de jazz, propuestas de rock; cosas de Oaxaca, de Sinaloa, y la gente va.<sup>312</sup>

Por ende, los circuitos culturales-artísticos y la existencia de eventos de esta índole en la ciudad siguen en pie, en ocasiones con actores distintos y en espacios diferentes de los que caracterizaron a la época de *Tijuana, La tercera nación...* Sin embargo, como decía Eduardo Cisneros, no he encontrado ninguna referencia o acto que diera continuidad a lo producido por *La tercera nación...* fechado después de 2005, además de que sus participantes en el proceso organizativo y l@s artistas involucrad@s continuaron sus trayectorias con otras propuestas y ven en su mayoría a la muestra y a la inserción de Navalón en el campo local del arte como una situación efímera y parte del pasado.

### **3.5 Los resultados finales**

Con esto último expuesto, me toca ahora completar el cuadro para el esquema de sujet@s y locaciones en relación dentro de los campos locales del poder y del arte en su participación en la muestra. Los acontecimientos del evento estuvieron enmarcados por el uso de un

---

<sup>310</sup> Robert R. Alvarez Jr., en Wilson y Hastings. *A Companion to Border Studies*, op. cit., p. 542.

<sup>311</sup> CP.

<sup>312</sup> CP.

concepto acuñado por un extranjero a partir de sus impresiones de la ciudad como no-habitante. Sin embargo, era también un concepto cercano a las discusiones locales sobre la identidad de la ciudad. L@s espectadores y participantes tuvieron diferentes posturas con respecto a esa conceptualización y su uso, encontrándole mayor o menor sentido según el caso. Ello no impidió que participaran o asistieran, como Valenzuela Arce, quien tuvo oportunidad de externar sus inquietudes y hacer sugerencias para transformar el enfoque; Heriberto Yépez sería la única persona que por diferencias con el concepto se salió del proyecto. Podemos poner como actores sociales exteriores a la muestra a Marco Antonio López Camacho y Ana López, quienes no asistieron, y a Mario Mancilla, quien ha sido reconocido por su obra artística más recientemente.<sup>313</sup> Yépez también estaría en el “afuera” del evento, dado su apartamiento de él, y Eduardo Cisneros se relacionó con el mismo únicamente como espectador.

La organización de la muestra y la construcción de su programa se fueron dando por el tejido de relaciones sociales con instituciones oficiales que brindaban su nombre y apoyo y con personas que formaron parte del evento y que realizaron todas las tareas en las que Navalón no estuvo involucrado. En mi investigación, estas personas fueron Pedro Beas y Jhoanna Mora, pertenecientes a un ámbito de artistas y creadores tijuanenses que forjaron sus trayectorias de manera independiente. Sus posiciones en el espacio físico y dentro del campo del arte contrastan con las que ocupan el CECUT como recinto de exhibición, y los gobiernos municipal, estatal y federal como facilitadores. El empuje de iniciativa privada representado por PRISA, el grupo empresarial de Antonio Navalón, debe ser considerado como un actor a la par de los apenas mencionados dentro del campo. Estos últimos actores más el CONACULTA deben ser considerados engranes con poder de una misma estructura motora para la muestra, gracias a la cual el equipo organizador se movió con mucha libertad en el ámbito artístico y burocrático tijuanense.

Las participaciones de Gabriela Rodríguez y Mónica Roibal son especiales al ser ellas otras agentes externas a la urbe, igual que Navalón, de la Ciudad de México y de Madrid respectivamente, pero sin los recursos económicos que el empresario tenía. En cuanto al protagonismo, la figura de Roibal era casi tan relevante dentro de la muestra como la de su

---

<sup>313</sup> CP.

entonces pareja, y eso le concede una posición más elevada dentro del espectro del evento que la de Mora, quien movía los hilos tras bambalinas.

Para representar gráficamente estas dinámicas, hay que considerar que había un nivel de posiciones altas, parte de la ortodoxia de la que habla Bourdieu, en donde se encontraban Navalón, el CECUT, PRISA y el gobierno local, que tejió relaciones con una selección de artistas cuya base era el impacto local que habían logrado hasta el momento. Recordemos dos cosas: uno, que el habitus de l@s creadores de Tijuana había sido elaborado hasta ese punto en el tiempo en parte por la experiencia en estudios universitarios o técnicos de sus disciplinas y en parte por el juicio de sus pares; y dos, que las instituciones educativas no fueron parte del evento. Sin embargo, he puesto también énfasis en que la discusión sobre la identidad de Tijuana, y si esta urbe es o no una Tercera Nación o cualquier otra denominación, ha encontrado eco particularmente en el clima académico que estudia la cultura, sociedad y economía regionales. De igual manera, las Zonas Centro, Norte y Río de la ciudad, como las áreas privilegiadas para la exhibición de arte en Tijuana, fueron el circuito elegido para desarrollar las actividades de *Tijuana, La tercera nación...*

Esto nos hace volver al acceso a participar en la muestra, que no era exclusivista si atendemos al hecho de que Navalón organizaba reuniones abiertas para generar ideas; pero eso no exime que Pedro Beas y el CECUT fueran agentes de intermediación que abrían la puerta a que ciert@s creadores entraran en escena. Ello reforzó el estado del arte en el que el reconocimiento local resultaba determinante para construir nexos y oportunidades de exhibición, y hubo artistas cuyo estatus y lugar en la muestra estaban asegurados, como l@s integrantes de Nortec, que en el caso de mis entrevistas son Ángeles Moreno y Pedro Beas. Por esta situación, a ell@s dos vale colocarles en una posición semejante a la de Jhoanna Mora, aunque por debajo del protagonismo de Roibal y Navalón.

Por último, pero no menos importante, queda comprobado que l@s artistas participantes no se vincularon a la muestra en calidad de apoyo a las ideas de integración regional de Antonio Navalón. Ni siquiera aquell@s que conformaron el grupo allegado al empresario que viajó a España para ARCO tenían ese criterio en consideración. La viabilidad de las propuestas de Navalón fue punto de discusión en el ámbito académico, el cual tiene en Tijuana una rica historia de discusión de este tipo de situaciones. Empero, la preocupación al respecto no aterrizó en una situación concreta de conversación pública o artística al respecto,

al menos no en la medida de lo que investigué. Si consideramos que el nivel de exposición fue el punto más importante de *La tercera*, este acontecimiento fue un paso adelante en beneficio de ciertas voces artísticas con mayor o menor reconocimiento dentro del campo del arte de la ciudad. Para el caso de Navalón, éste fue un proyecto trunco, tanto porque no hubo una continuidad en las realidades social, económica y poblacional como se presumía en los artículos de revista escritos por el propio español, como porque la muestra fue la única puesta en escena de la Tercera Nación ideada. Este paso inicial no trascendió y permaneció como un único avance en la materia.

Juntado todo lo dicho, en mi esquema considero: dos niveles de posiciones dentro del campo del arte, uno ortodoxo y otro hereje, que se encontraban interconectados por todos los procesos minuciosos de los que Navalón no se encargó personalmente, y que recayeron en organismos como el CECUT y personas como Jhoanna Mora; unos gobiernos local, estatal y federal como actores del campo del poder que tomaron acciones que facilitaron la realización, en otras palabras, tomaron parte de un evento del campo del arte; cinco actores que tuvieron una postura limítrofe o ajena a la muestra, que son Cisneros, Mancilla, Yépez, López Camacho y López; y finalmente debo añadir como factor la dimensión internacional que consiguió la muestra. Los tres espacios principales de la muestra, el CECUT, la canalización y el muro binacional, eran reconocidos como puntos usuales del arte en la urbe, y eso supuso una gran visibilidad, que definitivamente contribuyó en el alcance global aunque efímero que logró el evento. Propongo entender a los actores locales, tanto quienes fueron parte de la muestra como l@s cinco que mencioné conforman el “afuera” del evento, como parte de un universo de relaciones tijuanenses que se conecta con el universo de la proyección internacional principalmente por obra de dos agentes más, la prensa mundial y ARCO Madrid como contexto paralelo de exposición en Europa. Entre mis cinco actores del “afuera” separo a López Camacho y López de Yépez, Cisneros y Mancilla, ya que ell@s dos no tuvieron ninguna relación personal con la muestra ni con los circuitos del arte tijuanense de la época.

La Imagen 11 es el resultado definitivo en el que se esquematizan todos los niveles de complejidad espacial y relacional que he descrito. En ella coloco el campo bourdieano de la muestra como contenido en el campo del arte tijuanense, y este último a su vez como parte del campo de interacciones tijuanenses. La línea que atraviesa los 3 campos por la mitad

marca la separación entre posiciones bajas y posiciones elevadas. Así, mientras más abajo en el esquema esté un actor ocupa una posición relativamente más baja que la de otros actores, y mientras más arriba ocupa una posición más privilegiada; asimismo, mientras más a la derecha, menos relación guardó ese actor con la muestra y sus procesos. En el caso de Gabriela Rodríguez y Ángeles Moreno, las coloco a la extrema izquierda, fuera del cuadro, por provenir originalmente de un contexto no relacionado con el arte y/o las relaciones sociales tijuanaenses, pero tampoco pertenecer al campo del poder. Por último, las flechas indican un lazo específico entre dos o más actores; si la flecha tiene punta por ambos extremos significa que se dio una interacción de lado a lado, y si sólo hay punta en un extremo, fue una relación mucho más vertical, en la que las determinaciones las tomaba el polo que tiene punta.

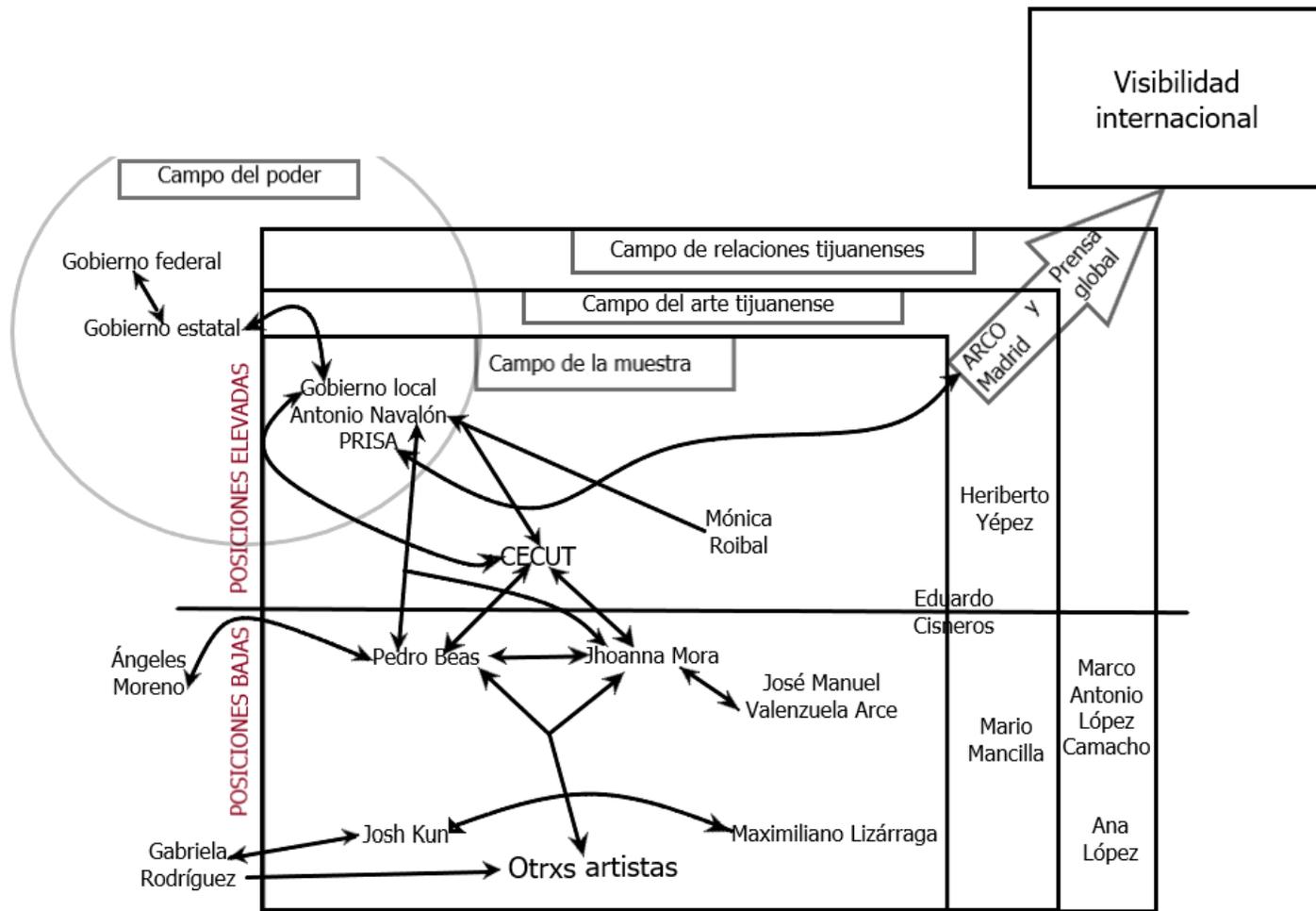


Imagen 11: Esquema final de relaciones y locaciones de la muestra *Tijuana, La tercera nación...*

## Conclusiones

En esta tesis yo planteé interrogantes en torno a la identidad de Tijuana, el papel que juega en las artes plásticas como uno de los ejercicios más representativos de la ciudad a nivel global y el cómo se suman los proyectos de integración regional a la ecuación.

Al revisar su historia urbana en el primer y segundo capítulos, puntualicé la construcción de un regionalismo que trasciende la delimitación política México-Estados Unidos para instaurar una realidad relacional *transfronteriza*, y que incluye prácticas colaborativas y de traducción hechas en términos desiguales para cada uno de los dos países. Señalé que hay perspectivas que observan ese regionalismo como posturado a espaldas del resto de México, a la manera de un nuevo mundo construyéndose aparte, y que hay otras perspectivas que critican esa visión de una Tijuana y una región transfronteriza distanciadas, sin puntos de confluencia. Además, puse al roce entre estas distintas comprensiones como uno de los ejes nodales de la discusión en torno a la identidad tijuana dentro y fuera de las artes plásticas. Mi segundo capítulo hizo hincapié en concepciones y paradigmas de las artes de la región, en especial las disciplinas plásticas, que muestran realidades regionales, sus problemas y posibles soluciones, a través de la lente de una sociedad fronteriza y afectada por la frontera.

La muestra de *Tijuana, La tercera nación...* me sirvió como un punto sobre el cual focalizar la dimensión artística del problema de la identidad en el tiempo y el espacio, así como dentro de proyectos regionales de largo alcance. La iniciativa que Antonio Navalón ideó originalmente y en la que después congregó a representantes de las artes acentuó la originalidad propositiva de la ciudad y tuvo como trasfondo la intención de una integración político-económica más general para la región. Sin embargo, la visión generalizada para locales tanto como para foráneos, a la luz del tiempo, es la de un proyecto distintivo, interesante, para algunos incluso sorprendente, pero que quedó como una experiencia archivada, parte de un momento culmen para la exposición de artistas que trabajaban en la ciudad. Es cierto que no todos mis testimonios coincidieron en esa postura, pero sí la mayoría. De igual manera, la pobre comunicación de las concepciones presentes en la muestra impidió que cumpliera con sus objetivos de mayor aliento, como lo fue la pretensión de incitar en los hechos una susodicha “Tercera Nación”, y alcanzó tan sólo a cubrir sus metas artísticas en los planos local e internacional.

Por desgracia, mi tesis tiene varias carencias atribuibles al contexto de pandemia por COVID-19 durante la cual investigué y redacté. Me vi imposibilitado de hacer investigación *in situ*, como era mi deseo original, y por ende, mi material de consulta pasó a ser enteramente documental y tuve que realizar la mayoría de las entrevistas a distancia. Debí, por tanto, transitar metodológicamente de un registro directo de las huellas del conflicto en los lugares en los que se suscitó a la urdimbre de un esquema que identificara las relaciones entre los actores y las locaciones involucradas.

Cómo hice el esquema en comparación con los de Bourdieu. Para realizar este resultado gráfico, presté mucha atención a *La distinción*, el libro de Pierre Bourdieu en el que el autor francés se valió de más recursos visuales para darse a entender. El ensayo trata sobre arte, diseño y el fenómeno del “gusto”, y para explicar cómo es que se segmentan socialmente estas dinámicas entre la población francesa, Bourdieu eligió como ruta acompañar sus palabras de evidencias periodísticas y esquemas. Los esquemas los incluyó para representar la red de relaciones complejas dentro de los campos y especialmente entre los campos que se cruzan para una determinada actividad. Es este segundo uso el que me pareció el más conveniente para mis fines, ya que sería así más sencillo expresar la complejidad de la red que estaba tejiendo solamente por descripciones y atribuciones de posición. En términos bourdieanos, entonces, el principal resultado de mi tesis fue haber dejado en claro esos cruces, haber encontrado un acomodo particular de relaciones entre componentes de diferentes contextos que se puede expresar gráficamente mediante un esquema.

Había cosas que tenía claras sobre la representación desde el principio, como usar flechas de una o dos direcciones para indicar las relaciones o mostrar los contextos como figuras geométricas que colapsan sobre un centro; pero en realidad, la mayoría de los elementos dispuestos en el espacio fueron develándose por el mismo acto de investigar.

No fui terminantemente específico en cuanto a las especies utilizadas por los actores para cambiar su posición en el “juego” de los campos, pero generé para mis primeros dos capítulos un panorama detallado de los estados del arte de los conflictos por la identidad y la actividad artística en la urbe. En todo momento de la historia de Tijuana, los actores se desenvolvían de maneras particulares que no sólo afectaban sus vidas, sino que configuraban y reconfiguraban los campos en su totalidad: los fines a buscar, los recursos disponibles, las instituciones interactuantes con entidades individuales, etcétera. Los paradigmas de las artes

en esta frontera, por ejemplo, marcaron un récord de ideas y concepciones sobre las prácticas artísticas, las identidades y las realidades atravesadas y que atravesaban por sobre el bordo. De manera tal, el bagaje de ideas ejecutadas en claves presente y pasada para 1999 era mayor al mismo bagaje, pero para 1984, lo cual también significa un sentido de herejía diferente, en otras palabras, un atrevimiento otro dentro de las reglas colocadas por el campo. Esa lógica fue el área de movimiento en el cual se pudieron hacer cambios de posición en el contexto interno e inmediato a la muestra de *La tercera*. Por ello, nunca debí perder de vista que había actores desenvolviéndose en actividades diferentes y con distintos grados de injerencia en los resultados. Mi esquema no es únicamente vertical, sino también horizontal, con tal de incorporar la diversidad de actores inmiscuidos sin asumir a todos como piezas bidimensionales de un solo campo, a la merced de éste.

Esto no debe sonar a que el poder no es determinante en el esquema. La identidad era la batalla clave librada por los sujetos, pero el poder era el gran facilitador para que los actores en posiciones ortodoxas tuvieran esas posturas privilegiadas. La posición de poder de Antonio Navalón le brindó ventajas claras en un campo del arte que no estaba posicionado globalmente y cuya efervescencia se daba gracias al ímpetu local y a la organización entre personas que se conocían de tiempo. Al empezar a investigar supuse que encontraría vínculos de poder mucho más acendrados entre agentes locales y Antonio Navalón, pero no contaba con que el empresario español fuera un actor extranjero sin contactos ni experiencias previas en el lugar. Para la comunicación obtusa de la propuesta y el tipo de relaciones unilaterales que el europeo tejió en el terreno, habría hecho falta un mayor nivel de cercanía con l@s artistas para generar adherencias a las ideas detrás de la Tercera Nación. Es justo decir que en el mismo seno de la estructura de poder mixta entre lo público y lo privado que llevó adelante la muestra hubo discordancias que amenazaron con entorpecer el proceso total y desencadenaron un clima confuso y parcializado.

Para este acontecimiento, los campos del arte y del poder se vincularon de una manera que fue paradigmática para el entorno artístico-cultural tijuánense. Yo mismo ingresé a la esfera de influencia del evento cuando me encontré *primero* con la información acerca de *La tercera* y *a raíz de ello* me enteré de los otros eventos artísticos que se realizaron en la ciudad alrededor de esta época. La entrada de agentes de poder nuevos a la escena, encumbrados por Antonio Navalón y el Grupo PRISA, no fue duradera. Puede que el evento haya marcado un

antes y un después en la visibilización del arte tijuanaense alrededor del mundo y en el enlace entre los proyectos regionales y el arte, pero no contribuyó de manera significativa a cavar más hondo en las discusiones sobre la identidad de Tijuana ya existentes, ni tuvo un impacto transformador a la postre en la localidad. Es una sorpresa el solo hecho de que Navalón no haya buscado continuidad para un proyecto de tan largos aires y con tanto respaldo institucional y empresarial de fondo, así como con la bienvenida que le brindaron los gobiernos de algunos estados de Estados Unidos, como mencioné brevemente en el capítulo 2. De igual manera sorprende que la iniciativa de continuar tampoco haya venido del gobierno federal, que había brindado su apoyo con mucho ahínco.

Los elementos que decidí colocar en relación a lo largo de toda esta tesis fueron: la condición de frontera de Tijuana vía una óptica *transfronteriza*; el conflicto alrededor de la identidad tijuanaense a través del tiempo y el espacio; los papeles que juegan las instituciones públicas y privadas y los actores individuales en los ejercicios de poder concreto; el sitio que hallaron las artes en las diferentes facetas del conflicto identitario; y los proyectos de integración regional que se intentó aplicar en el espacio compartido transfronterizo. Caracterizando el cruce que es principal para este trabajo, el de arte, identidad y proyectos regionales, se puede ver a la afirmación identitaria y las prácticas regionales como temas prioritarios del arte en Tijuana, un arte que recibió con puertas abiertas a propuestas globales y propició la conversación en torno al *transfronterizo*, es decir, en torno a las realidades que rebasan las fronteras. En sus tendencias se observan fuerzas motrices que han colocado la discusión en curules privilegiadas: para el caso de su profundidad conceptual, la academia ha sido piedra de toque, específicamente el Colef y la UABC; y en cuanto a señalar sus vivencias concretas, el CECUT es el actor de mayor peso que ha prestado sus instalaciones para visibilizar propuestas artísticas y culturales. El trabajo existente por fuera de sus esferas de influencia ha tenido que abrirse paso con mayores dificultades, a través de la colaboración entre artistas y con la población y con proyectos como los festivales autogestivos que tapizaron el camino para *Tijuana, La tercera nación...* El programa orquestado por Navalón trajo la breve emoción de que la red ya construida estaba adquiriendo un alto perfil internacional. Fue una certeza fugaz, ya que el clima de violencia implantado por el narco y la falta de continuidad por parte de los actores con mayor poder fáctico significaron el retorno de la escena a lo local.

Luego de recorrer el proceso de factura de este trabajo, considero que una pregunta pertinente a abordar en un futuro es cómo se relacionaría un método como aquel por el que yo me decanté con la realización de “etnografías” y “cartografías”, dos ideas que tuve que abandonar en el camino hasta aquí. Deseo igualmente poder concretar más adelante en mi trayectoria el registro directo de las consecuencias de la muestra en el ámbito cultural tijuanense que proyecté originalmente para este trabajo.

Por último, haría falta para una investigación próxima enfocarse en el vínculo que existió entre *La tercera nación...* y otros eventos culturales con los que coexistió en tiempo y espacio. Para mis entrevistad@s que forman parte del ámbito cultural de la urbe, la relación con ciertos antecedentes, como puede ser inSITE, y acontecimientos más recientes, como la presentación en ARCO Madrid, existe por medio de elementos concretos compartidos como la visión regional común, la construcción de medios y circuitos artísticos desde lo transfronterizo y los diferentes grados de otredad tanto asignados desde fuera como asumidos desde dentro. La tarea que propongo es partir de esos elementos y de otros que se vayan encontrando en la investigación como hipótesis de construcción de líneas históricas de las condiciones materiales, intelectuales e ideológicas del arte en Tijuana y la región transfronteriza. Dicho trabajo reafirmaría o desmentiría la intervención de Maximiliano Lizárraga en pos de ver a *La tercera nación...* como parte de un efímero pico de festivales, ayudando a conocer mejor las continuidades e interrupciones del campo artístico tijuanense y poniendo límites operativos provisorios para hablar de determinadas “épocas” del arte hecho en Tijuana.

**Anexo 1. Tabla de datos de personas consultadas personalmente para la elaboración de esta tesis**

<b>Persona participante</b>	<b>Década de nacimiento</b>	<b>Lugar de origen</b>	<b>Relación con <i>Tijuana, La tercera nación...</i></b>	<b>Fecha y canal de la comunicación</b>
Pedro Beas	1970	Tijuana, Baja California	Integrante del colectivo de música electrónica Nortec, participante del evento como miembro del colectivo.	2 de septiembre de 2020. Entrevista por video llamada.
Eduardo Cisneros	----	Ciudad de México	Docente y encargado de programas culturales por parte del Centro Cultural Tijuana, espectador de <i>La tercera nación...</i>	5 de noviembre de 2020. Entrevista por video llamada.
Maximiliano Lizárraga	1970	Marsella, Francia	Docente y artista, exponente de obra dentro de la muestra.	08 de septiembre de 2021. Entrevista por video llamada.
Ana López	1990	Tijuana, Baja California	Dentista, no tiene ninguna relación directa con <i>La tercera nación...</i> Oyó hablar del término.	1 de noviembre de 2020. Entrevista por video llamada.
Marco Antonio López Camacho	1970	Ciudad de México	Se ha desempeñado en trabajos diversos del sector servicios, no tiene relación directa con la muestra.	30 de octubre de 2020. Entrevista por video llamada.
Mario Mancilla	1970	Tijuana, Baja California	Artista multidisciplinario, asistente al taller de arte abstracto de Álvaro	08 de noviembre de 2021. Entrevista por video llamada.

			Blancarte. No fue partícipe del evento.	
Jhoanna Mora	1970	Tijuana, Baja California	Diseñadora gráfica, encargada de logística del evento.	10 de marzo de 2020. Entrevista presencial.
Ángeles Moreno	1970	Ciudad de México	Diseñadora gráfica, integrante del colectivo Nortec al momento de la muestra.	20 de octubre de 2021. Correspondencia electrónica.
Gabriela Rodríguez	1950	Ciudad de México	Encargada del diseño del montaje de las obras del evento.	05 de febrero de 2020. Entrevista presencial.
José Manuel Valenzuela Arce	1950	Tecate, Baja California	Investigador del Colegio de la Frontera Norte, fue consultado en una reunión previa a la realización del evento.	16 de febrero de 2021. Entrevista por video llamada.

## **Anexo 2. Perfiles de entrevistad@s y escaletas de entrevistas**

Para la toma de decisiones con respecto a qué información podría brindarme cada persona, configuré seis perfiles distintos de entrevistad@s, que detallo para cada caso particular. Como nota previa, las preguntas que solamente cuentan con un guión son aquellas que formaron el cuerpo principal de mis entrevistas, mientras que las que tienen además un símbolo de número son derivadas de las anteriores y su aplicación dependió de la información que me proveyeron mis entrevistad@s.

### *Artista participante*

Una persona dedicada a alguna disciplina artística que se interesó por formar parte de la muestra sin involucrarse en actividades de gestión. De ell@s me interesó específicamente saber por qué *no* encargarse de tareas organizativas (y si la elección estuvo en sus manos o no), cuál fue su motivación para participar y cuál consideran que fue su contribución al programa.

#### Trayectoria personal y capital social:

- ¿Naciste y creciste en Tijuana?
  - #-¿En qué partes de la ciudad has vivido?
  - #-(Opcional) ¿Con quién creciste?
  - #-(Opcional) ¿De dónde provenían tus padres?
- ¿Tuviste alguna formación?
  - #-¿Cuál fue? ¿En dónde fue?
  - #-¿Tuviste una educación artística?
  - #-¿Sigues formándote actualmente?
  - #-(Opcional) ¿Pudiste haber estudiado algo diferente?
- ¿Qué tan bien dirías que conoces la ciudad?
- ¿Cuáles son las zonas que más frecuentas?
- ¿De dónde provino tu interés por las artes?
- ¿Cómo definirías tu trabajo?
  - #-¿Por qué elegiste hacer esto?
- ¿Sientes que ha habido alguna transformación en tu trabajo con el paso del tiempo?
  - #-¿A qué se debe?
- ¿Usualmente participas en festivales de arte de la ciudad o de otras partes del mundo?
  - #-¿Por qué?
- ¿Te consideras una persona reconocida dentro y fuera de Tijuana?
- ¿Formaste o formas actualmente parte de un círculo de artistas o un colectivo en la ciudad?

#-¿Qué era lo que hacían/ hacen?

Identidad regional:

-¿Cómo describirías Tijuana a una persona que nunca ha estado ahí?

#-¿Cuáles son sus principales características?

#-Para ti, ¿en qué se distingue Tijuana de otras ciudades? ¿Piensas que se parece a alguna otra de México o de algún otro lugar del mundo?

#-¿Piensas que ha cambiado Tijuana con el paso del tiempo? ¿En qué sentido?

#-(Opcional) ¿Qué me dices de las imágenes de violencia? ¿Piensas que también representan a la ciudad?

-¿La ciudad tiene algún referente con el que los tijuanaenses se sientan identificados?

-¿Todos los tijuanaenses tienen una identidad semejante?

-¿Te sientes perteneciente a algún grupo de la población tijuanaense en particular?

-¿Cómo se relaciona tu trabajo con la ciudad?

#-¿Esperabas que tu arte repercutiera de una manera particular en la ciudad?

#-¿Y qué hay de una repercusión internacional?

#-¿Sientes que existe alguien que haga algo parecido a lo tuyo en Tijuana?

La tercera nación:

-¿Conocías el concepto de La tercera nación antes de tomar parte en el programa?

#-¿Piensas que el concepto tiene aplicación para la situación de Tijuana? ¿De qué manera se relaciona con Tijuana?

-¿Cómo fue que llegaste a la muestra?

-¿Por qué decidiste participar?

-¿Qué fue lo primero que llamó tu atención de ésta?

#-¿Por qué?

-¿Cuál dirías que fue el propósito principal del evento?

#-¿Por qué?

-¿Conocías a los organizadores?

-De haberlo querido, ¿pudiste haber colaborado con alguna labor organizativa de la muestra?

#-¿Por qué no hacerlo?

-¿El programa cumplió tus expectativas?

#-¿Por qué?

-¿Qué experiencia te llevaste de haber participado?

#-¿Por qué?

-¿Cuál consideras que fue tu contribución a la muestra?

#-¿Por qué?

-¿Hubieras hecho algo diferente de haber tenido la oportunidad?

#-¿Por qué?

Espacios y dinámicas internas:

-¿Cómo estuvo estructurada la organización de la muestra?

#-¿Quién estaba a cargo?

- #¿Tuviste oportunidad de participar en la toma de decisiones?
- #-¿A qué crees que se debiera?
- ¿En dónde tuviste oportunidad de exhibir tu obra?
- #-¿Por qué esos espacios en particular?
- #-¿Son lugares que frecuentes?
- ¿Qué fue a tu parecer lo que guió la selección de artistas?
- #-¿Hizo falta alguien?
- ¿A qué público estaba dirigida la muestra?
- #-Y ese público, ¿pudo disfrutar las obras?
- ¿Qué repercusión piensas que tuvo la muestra para Tijuana?
- #-¿Y en el contexto internacional?
- #-¿Qué piensas que jugó un mayor peso para la muestra: lo local o lo internacional? ¿Hubo otros aspectos de la identidad tijuanaense que estuvieran presentes?
- ¿Crees que el público comprendió la obra exhibida?
- #-(Puedo preguntarle sobre alguna obra en particular, tanto suya como de otros artistas)
- Hubo un proyecto de integración económica llevado por Antonio Navalón en paralelo a la muestra. ¿Sientes que ello influyó de alguna manera sobre el programa?

Cierre:

- ¿Qué vino para ti después de la muestra?
- #-¿Qué repercusión tuvo la muestra en tu trayectoria?
- ¿Y qué siguió para Tijuana?
- ¿Cuál piensas tú que es el futuro de la ciudad?
- ¿Qué piensas del arte que se hace hoy en día en Tijuana?

*Artista disidente*

Una persona que eligió no formar parte del programa, ya sea por diferencias con la parte organizadora del evento, así como por abierta oposición a los propósitos de la muestra. De ell@s me interesó específicamente conocer sus motivos para no participar en la muestra y qué sentimientos les generó y les genera el concepto y el programa de la muestra.

Trayectoria personal y capital social:

- ¿Naciste y creciste en Tijuana?
- #-¿En qué partes de la ciudad has vivido?
- #-(Opcional) ¿Con quién creciste?
- #-(Opcional) ¿De dónde provenían tus padres?
- ¿Tuviste alguna formación?
- #-¿Cuál fue? ¿En dónde fue?
- #-¿Tuviste una educación artística?

- #-¿Sigues formándote actualmente?
- #-(Opcional) ¿Pudiste haber estudiado algo diferente?
- ¿Qué tan bien dirías que conoces la ciudad?
- ¿Cuáles son las zonas que más frecuentas?
- ¿De dónde provino tu interés por las artes?
- ¿Cómo definirías tu trabajo?
- #-¿Por qué elegiste hacer esto?
- ¿Sientes que ha habido alguna transformación en tu trabajo con el paso del tiempo?
- #-¿A qué se debe?
- ¿Usualmente participas en festivales de arte de la ciudad o de otras partes del mundo?
- #-¿Por qué?
- ¿Te consideras una persona reconocida dentro y fuera de Tijuana?
- ¿Formaste o formas actualmente parte de un círculo de artistas o un colectivo en la ciudad?
- #-¿Qué era lo que hacían/ hacen?

#### Identidad regional:

- ¿Cómo describirías Tijuana a una persona que nunca ha estado ahí?
- #-¿Cuáles son sus principales características?
- #-Para ti, ¿en qué se distingue Tijuana de otras ciudades? ¿Piensas que se parece a alguna otra de México o de algún otro lugar del mundo?
- #-¿Piensas que ha cambiado Tijuana con el paso del tiempo? ¿En qué sentido?
- #-(Opcional) ¿Qué me dices de las imágenes de violencia? ¿Piensas que también representan a la ciudad?
- ¿La ciudad tiene algún referente con el que los tijuanaenses se sientan identificados?
- ¿Todos los tijuanaenses tienen una identidad semejante?
- ¿Te sientes perteneciente a un grupo de población tijuanaense en particular?
- ¿Cómo se relaciona tu trabajo con la ciudad?
- #-¿Esperabas que tu arte repercutiera de una manera particular en la ciudad?
- #-¿Y qué hay de una repercusión internacional?
- #-¿Sientes que existe alguien que haga algo parecido a lo tuyo en Tijuana?

#### La tercera nación:

- ¿Conocías el concepto de La tercera nación antes de que la muestra comenzara?
- #-¿Piensas que el concepto tiene aplicación para la situación de Tijuana? ¿De qué manera se relaciona con Tijuana?
- ¿Qué fue lo primero que llamó tu atención de ésta?
- #-¿Por qué?
- ¿Por qué decidiste no participar?
- #-¿Hubo algo puntual que te disgustara?
- #-¿El concepto de La tercera nación te genera algún sentimiento en particular?
- ¿Cuál dirías que fue el propósito principal del evento?
- #-¿Por qué?

- ¿Conocías a los organizadores?
- ¿El programa cumplió tus expectativas?
  - #-¿Por qué?
- ¿Qué te parecieron los resultados del evento?
  - #-¿Por qué?
- ¿Hubieras hecho algo diferente de haber tenido la oportunidad?
  - #-¿Por qué?

Espacios y dinámicas internas:

- ¿Conocías a algún artista que participara dentro de la muestra?
  - #-¿Te comentó algo al respecto de cómo estaba estructurada la organización del evento?
    - #-¿Quién estaba a cargo?
- ¿En qué espacios viste que se presentaran las obras de la muestra?
  - #-¿Por qué esos espacios en particular?
    - #-¿Son lugares que frecuentes?
- ¿Qué fue a tu parecer lo que guió la selección de artistas?
  - #-¿Habrías incluido o retirado a alguien en particular?
- ¿A qué público estaba dirigida la muestra?
  - #-Y ese público, ¿pudo disfrutar las obras?
- ¿Qué repercusión piensas que tuvo la muestra para Tijuana?
  - #-¿Y en el contexto internacional?
    - #-¿Qué piensas que jugó un mayor peso para la muestra: lo local o lo internacional? ¿Hubo otros aspectos de la identidad tijuanaense que estuvieran presentes?
- ¿Crees que el público comprendió la obra exhibida?
  - #-(Puedo preguntarle sobre alguna obra en particular de las que me haya mencionado)
- Hubo un proyecto de integración económica llevado por Antonio Navalón en paralelo a la muestra. ¿Sientes que ello influyó de alguna manera sobre el programa?

Cierre:

- ¿Qué hiciste durante el tiempo de la muestra?
  - #-¿Y luego de que ésta finalizara?
    - #-¿La muestra tuvo alguna repercusión en tu trayectoria?
- ¿Qué siguió para Tijuana luego de La tercera nación?
- ¿Cuál piensas tú que es el futuro de la ciudad?
- ¿Qué piensas del arte que se hace hoy en día en Tijuana?

### *Organizador/a*

Una persona que tomó parte activa en cuestiones logísticas y organizativas de la muestra. No necesariamente es artista o gestor cultural; también puede dedicarse a una profesión que se relacione tangencialmente con las artes, como la arquitectura o el diseño, o ser una persona que ofreció como apoyo su *expertise* o su capital económico. De ell@s me interesó específicamente saber qué fue lo que vieron en el proyecto para depositarle su confianza, por qué encargarse de tareas organizativas y cuáles eran sus expectativas para el término de la muestra.

#### Trayectoria personal y capital social:

- ¿Naciste y creciste en Tijuana?
  - #-¿En qué partes de la ciudad has vivido?
  - #-(Opcional) ¿Con quién creciste?
  - #-(Opcional) ¿De dónde provenían tus padres?
- ¿Tuviste alguna formación?
  - #-¿Cuál fue? ¿En dónde fue?
  - #-¿Tuviste una educación artística?
  - #-¿Sigues formándote actualmente?
  - #-(Opcional) ¿Pudiste haber estudiado algo diferente?
- ¿Qué tan bien dirías que conoces la ciudad?
- ¿Cuáles son las zonas que más frecuentas?
- ¿De dónde provino tu interés por X?
- ¿Cómo definirías tu trabajo?
  - #-¿Por qué elegiste hacer esto?
- ¿Sientes que ha habido alguna transformación en tu trabajo con el paso del tiempo?
  - #-¿A qué se debe?
- ¿Participaste en algún otro festival de arte de la ciudad o de otras partes del mundo?
  - #-¿De qué manera participaste?
- ¿Te consideras una persona reconocida dentro y fuera de Tijuana?
- El trabajo que desempeñas, ¿qué tan relevante es para Tijuana y para México?

#### Identidad regional:

- ¿Cómo describirías Tijuana a una persona que nunca ha estado ahí?
  - #-¿Cuáles son sus principales características?
  - #-Para ti, ¿en qué se distingue Tijuana de otras ciudades? ¿Piensas que se parece a alguna otra de México o de algún otro lugar del mundo?
  - #-¿Piensas que ha cambiado Tijuana con el paso del tiempo? ¿En qué sentido?
  - #-(Opcional) ¿Qué me dices de las imágenes de violencia? ¿Piensas que también representan a la ciudad?
- ¿La ciudad tiene algún referente con el que los tijuanaenses se sientan identificados?

- ¿Todos los tijuanaenses tienen una identidad semejante?
- ¿Te sientes perteneciente a un grupo de población tijuanaense en particular?
- ¿Cómo se relaciona tu trabajo con la ciudad?
  - #-¿Y cómo se relaciona con el arte?
  - #-¿Sientes que existe alguien que haga algo parecido a lo tuyo en Tijuana?

#### La tercera nación y sus dinámicas internas:

- ¿Conocías el concepto de La tercera nación antes de tomar parte en el programa?
  - #-¿Piensas que el concepto tiene aplicación para la situación de Tijuana? ¿De qué manera se relaciona con Tijuana?
- ¿Cómo fue que llegaste a la muestra?
- ¿Por qué decidiste participar?
- Algo despertó tu confianza en el programa, ¿qué fue?
  - #-¿Cuál habría sido una situación ideal para el proyecto?
- ¿Cuál dirías que fue el propósito principal del evento?
  - #-¿Por qué?
- ¿Conocías desde antes a los demás organizadores?
- ¿Por qué tomar parte en tareas organizativas?
  - #-¿Cuáles fueron tus tareas específicas?
  - #-¿Quién estaba a cargo?
  - #-¿Quiénes podían tomar parte en la toma de decisiones?
- ¿El programa cumplió tus expectativas?
  - #-¿Por qué?
- ¿Qué experiencia te llevaste de haber participado?
  - #-¿Por qué?
- ¿Cuál consideras que fue tu contribución a la muestra?
  - #-¿Por qué?
- ¿Hubieras hecho algo diferente de haber tenido la oportunidad?
  - #-¿Por qué?

#### Espacios:

- ¿Pudieras darme un ejemplo de los espacios a los que pudiste asistir desempeñando tus labores?
  - #-¿Por qué esos espacios en particular?
  - #-¿Son lugares que frecuentes?
- ¿Qué fue a tu parecer lo que guió la selección de artistas?
  - #-¿Hizo falta alguien?
- ¿A qué público estaba dirigida la muestra?
  - #-Y ese público, ¿pudo disfrutar las obras?
- ¿Qué repercusión piensas que tuvo la muestra para Tijuana?
  - #-¿Y en el contexto internacional?
  - #-¿Qué piensas que jugó un mayor peso para la muestra: lo local o lo internacional? ¿Hubo otros aspectos de la identidad tijuanaense que estuvieran presentes?

-¿Crees que el público comprendió la obra exhibida?

#-(Puedo preguntarle sobre alguna obra en particular, en especial con las que haya trabajado personalmente)

-Hubo un proyecto de integración económica llevado por Antonio Navalón en paralelo a la muestra. ¿Sientes que ello influyó de alguna manera sobre el programa?

Cierre:

-¿Qué vino para ti después de la muestra?

#-¿Qué repercusión tuvo la muestra en tu trayectoria?

-¿Y qué siguió para Tijuana?

-¿Cuál piensas tú que es el futuro de la ciudad?

-¿Qué piensas del arte que se hace hoy en día en Tijuana?

*Intelectuales “aliad@s”*

Una persona que colaboró con la construcción de teorías sobre las identidades transfronterizas en Tijuana. En algunos casos, incluso se inmiscuyeron en la planeación y definición del programa de *La tercera nación*. De ell@s me interesó particularmente conocer a grandes rasgos cuáles son sus contribuciones teóricas a la escena intelectual y artística de Tijuana; por supuesto, esto va por medio de qué tanto concienticen el impacto de sus ideas en sus pares.

Trayectoria personal y capital social:

-¿Naciste y creciste en Tijuana?

#-¿En qué partes de la ciudad has vivido?

#-(Opcional) ¿Con quién creciste?

#-(Opcional) ¿De dónde provenían tus padres?

-¿Cuál fue tu formación? ¿En dónde fue?

-¿Qué tan bien dirías que conoces la ciudad?

-¿Cuáles son las zonas que más frecuentas?

-¿De dónde provino tu interés por X?

-¿Cómo definirías tu trabajo?

#-¿Por qué elegiste hacer esto?

-¿Sientes que ha habido alguna transformación en tu trabajo con el paso del tiempo?

#-¿A qué se debe?

-(Elaborar sobre un aspecto importante de su obra.)

-¿Cómo se vinculan tus investigaciones con Tijuana y con México?

Identidad regional:

-¿Cómo describirías Tijuana a una persona que nunca ha estado ahí?

#-¿Cuáles son sus principales características?

#-Para ti, ¿en qué se distingue Tijuana de otras ciudades? ¿Piensas que se parece a alguna otra de México o de algún otro lugar del mundo?

#-¿Piensas que ha cambiado Tijuana con el paso del tiempo? ¿En qué sentido?

#-(Opcional) ¿Qué me dices de las imágenes de violencia? ¿Piensas que también representan a la ciudad?

-¿La ciudad tiene algún referente con el que los tijuanaenses se sientan identificados?

-¿Todos los tijuanaenses tienen una identidad semejante?

-¿Te sientes perteneciente a algún grupo de la población tijuanaense en particular?

-¿Cómo se relaciona tu trabajo con la ciudad?

#-¿Y cómo se relaciona con el arte?

#-¿Sientes que existe alguien que haga algo parecido a lo tuyo en Tijuana?

### La tercera nación:

-¿Conocías el concepto de La tercera nación antes de que la muestra tuviera lugar?

#-¿Consideras que el concepto tiene aplicación para la situación de Tijuana?

¿De qué manera se relaciona con Tijuana?

-¿Consideras que tuviste alguna participación en la muestra?

#-¿Has participado en alguna otra muestra o evento semejante?

#-Para ti, ¿cuál es la importancia de este tipo de eventos?

-¿Hubo algo en particular que llamara tu atención de la muestra?

#-¿Por qué?

-¿Cuál dirías que fue el propósito principal del evento?

#-¿Por qué?

-¿Conocías a los organizadores?

-De haberlo querido, ¿pudiste haber colaborado con alguna labor organizativa de la muestra?

#-¿Por qué?

-¿El programa cumplió tus expectativas?

#-¿Por qué?

-¿Qué pensaste de los resultados del evento?

#-¿Por qué?

-¿Hubieras hecho algo diferente de haber tenido la oportunidad?

#-¿Por qué?

### Espacios y dinámicas internas:

-¿Pudiste conocer cómo estuvo estructurada la organización del evento?

#-¿Qué opinas al respecto?

#-¿Quién estaba a cargo?

#-¿Quiénes podían participar en la toma de decisiones?

-¿Pudiste ver parte de la obra exhibida?

#-¿En cuáles espacios?

#-¿Por qué esos espacios en particular?

#-¿Son lugares que frecuentes?

- ¿Qué fue a tu parecer lo que guió la selección de artistas?  
#-¿Hizo falta alguien?
- ¿A qué público estaba dirigida la muestra?  
#-Y ese público, ¿pudo disfrutar las obras?
- ¿Qué repercusión piensas que tuvo la muestra para Tijuana?  
#-¿Y en el contexto internacional?  
#-¿Qué piensas que jugó un mayor peso para la muestra: lo local o lo internacional? ¿Hubo otros aspectos de la identidad tijuana que estuvieran presentes?
- ¿Crees que el público comprendió la obra exhibida?  
#-(Puedo preguntarle sobre alguna obra en particular)
- Hubo un proyecto de integración económica llevado por Antonio Navalón en paralelo a la muestra. ¿Sientes que ello influyó de alguna manera sobre el programa?

#### Cierre:

- ¿Qué hiciste durante el tiempo de la muestra?  
#-¿Y después de ella?  
#-¿La muestra tuvo alguna repercusión en tu trayectoria?
- ¿Qué vino para Tijuana luego de La tercera nación?
- ¿Cuál piensas tú que es el futuro de la ciudad?
- ¿Qué piensas del arte que se hace hoy en día en Tijuana?

#### *Intelectuales crític@s*

Una persona que se destacó como una voz crítica a la muestra dentro del medio intelectual tijuanaense. Puede que haya expresado su adversidad a los propósitos de la muestra a través de un texto público o por declaraciones a la prensa. De ell@s me interesó comprender qué sentimientos y pensamientos les generó y les genera el programa de la muestra, qué reacción pensaban que provocarían sus críticas y qué consecuencias tuvieron sus declaraciones en su capital social.

#### Trayectoria personal y capital social:

- ¿Naciste y creciste en Tijuana?  
#-¿En qué partes de la ciudad has vivido?  
#-(Opcional) ¿Con quién creciste?  
#-(Opcional) ¿De dónde provenían tus padres?
- ¿Cuál fue tu formación? ¿En dónde fue?
- ¿Qué tan bien dirías que conoces la ciudad?
- ¿Cuáles son las zonas que más frecuentas?
- ¿De dónde provino tu interés por X?
- ¿Cómo definirías tu trabajo?

- #-¿Por qué elegiste hacer esto?
- ¿Sientes que ha habido alguna transformación en tu trabajo con el paso del tiempo?
- #-¿A qué se debe?
- (Elaborar sobre un aspecto importante de su obra.)
- ¿Cómo se vinculan tus investigaciones con Tijuana y México?

#### Identidad regional:

- ¿Cómo describirías Tijuana a una persona que nunca ha estado ahí?
- #-¿Cuáles son sus principales características?
- #-Para ti, ¿en qué se distingue Tijuana de otras ciudades? ¿Piensas que se parece a alguna otra de México o de algún otro lugar del mundo?
- #-¿Piensas que ha cambiado Tijuana con el paso del tiempo? ¿En qué sentido?
- #-(Opcional) ¿Qué me dices de las imágenes de violencia? ¿Piensas que también representan a la ciudad?
- ¿La ciudad tiene algún referente con el que los tijuanaenses se sientan identificados?
- ¿Todos los tijuanaenses tienen una identidad semejante?
- ¿Te sientes perteneciente a algún grupo de la población tijuanaense en particular?
- ¿Cómo se relaciona tu trabajo con la ciudad?
- #-¿Y cómo se relaciona con el arte?
- #-¿Sientes que existe alguien que haga algo parecido a lo tuyo en Tijuana?

#### La tercera nación:

- ¿Conocías el concepto de La tercera nación antes de que la muestra tuviera lugar?
- #-¿Piensas que el concepto tiene aplicación para la situación de Tijuana? ¿De qué manera se relaciona con Tijuana?
- ¿Qué fue lo primero que llamó tu atención de La tercera nación?
- #-¿Por qué?
- ¿Sentías alguna forma de adversidad a la muestra?
- #-¿Hubo algo en especial que te disgustara?
- #-¿Piensas que tus ideas pudieron haber contribuido de alguna manera a la consolidación de la muestra?
- #-¿El concepto de La tercera nación te genera algún sentimiento en particular?
- #-¿El programa pudo haberse mejorado?
- #-¿Qué modificaciones hubieras hecho?
- ¿Cuál dirías que fue el propósito principal del evento?
- #-¿Por qué?
- ¿Conocías a los organizadores?
- ¿Esperabas que tu postura ante la muestra repercutiera de alguna manera en particular?
- #-¿Sucedió algo como consecuencia de tu postura?
- ¿Qué pensaste de los resultados del evento?
- #-¿Por qué?

#### Espacios y dinámicas internas:

- ¿Pudiste conocer la dinámica interna del evento?
  - #-¿Qué opinas al respecto?
  - #-¿Quién estaba a cargo?
  - #-¿Quiénes podían participar en la toma de decisiones?
- ¿Pudiste ver parte de la obra exhibida?
  - #-¿En cuáles espacios?
  - #-¿Por qué esos espacios en particular?
  - #-¿Son lugares que frecuentes?
- ¿Qué fue a tu parecer lo que guió la selección de artistas?
  - #-¿Hizo falta alguien?
- ¿A qué público estaba dirigida la muestra?
  - #-Y ese público, ¿pudo disfrutar las obras?
- ¿Qué repercusión piensas que tuvo la muestra para Tijuana?
  - #-¿Y en el contexto internacional?
  - #-¿Qué piensas que jugó un mayor peso para la muestra: lo local o lo internacional? ¿Hubo otros aspectos de la identidad tijuanaense que estuvieran presentes?
- ¿Crees que el público comprendió la obra exhibida?
  - #-(Puedo preguntarle sobre alguna obra en particular)
- Hubo un proyecto de integración económica llevado por Antonio Navalón en paralelo a la muestra. ¿Sientes que ello influyó de alguna manera sobre el programa?

Cierre:

- ¿Qué hiciste durante el tiempo de la muestra?
  - #-¿Y después de ella?
  - #-¿La muestra tuvo alguna repercusión en tu trayectoria?
- ¿Qué vino para Tijuana luego de La tercera nación?
- ¿Cuál piensas tú que es el futuro de la ciudad?
- ¿Qué piensas del arte que se hace hoy en día en Tijuana?

*Ciudadan@s tijuanaenses*

Una persona que vive en la ciudad, pero es ajena al mundo del arte en su vida cotidiana. Puede ser un visitante ocasional de las exposiciones. No posee contactos dentro del campo artístico tijuanaense ni en otras ciudades. De ell@s me interesó particularmente conocer sus actividades cotidianas en la ciudad y el posible acercamiento que hayan tenido con una exposición.

Trayectoria personal y capital social:

- ¿Naciste y creciste en Tijuana?
  - #-¿En qué partes de la ciudad has vivido?

- #-(Opcional) ¿Con quién creciste?
- #-(Opcional) ¿De dónde provenían tus padres?
- ¿Tuviste alguna formación en particular?
  - #-¿Cuál fue? ¿En dónde fue?
  - #-¿Sigues formándote actualmente?
  - #-(Opcional) ¿Pudiste haber estudiado algo diferente?
- ¿Qué tan bien dirías que conoces la ciudad?
- ¿Cuáles son las zonas que más frecuentas?
- ¿A qué te dedicas?
  - #-¿Por qué elegiste hacer eso?
- ¿Sientes que ha habido alguna transformación en tu trabajo con el paso del tiempo?
  - #-¿A qué se debe?

#### Identidad regional:

- ¿Cómo describirías Tijuana a una persona que nunca ha estado ahí?
  - #-¿Cuáles son sus principales características?
  - #-Para ti, ¿en qué se distingue Tijuana de otras ciudades? ¿Piensas que se parece a alguna otra de México o de algún otro lugar del mundo?
  - #-¿Piensas que ha cambiado Tijuana con el paso del tiempo? ¿En qué sentido?
  - #-(Opcional) ¿Qué me dices de las imágenes de violencia? ¿Piensas que también representan a la ciudad?
- ¿La ciudad tiene algún referente con el que los tijuanaenses se sientan identificados?
  - #-¿Conoces a Nortec/ Julieta Venegas/ el CECUT?
  - #-¿Consideras que ellos podrían ser un referente?
- ¿Todos los tijuanaenses tienen una identidad semejante?
- ¿Te sientes perteneciente a algún grupo de la población tijuanaense en particular?
- ¿Cómo se relaciona tu trabajo con la ciudad?

#### La tercera nación:

- ¿Te gusta el arte?
  - #-¿Sientes que tienes alguna relación con el arte?
- ¿Sabes qué fue la muestra La tercera nación?
  - #-¿Sabes cuál era el concepto/ idea detrás de ella?
  - #-¿La propuesta de la muestra te pareció adecuada para el contexto de la ciudad?
    - #-¿Qué te pareció la muestra?
    - #-¿El programa pudo haberse mejorado? ¿De qué manera?
- ¿Cuál dirías que fue el propósito principal del evento?
  - #-¿Por qué?
- ¿Conocías a los organizadores?

#### Espacios y dinámicas internas:

- ¿Llegaste a conocer cómo era la organización interna del evento?
  - #-¿Quién estaba a cargo?

- ¿Pudiste ver parte de la obra exhibida?
  - #-¿En cuáles espacios?
  - #-¿Por qué esos espacios en particular?
  - #-¿Son lugares que frecuentes?
- (Opcional) ¿Qué fue a tu parecer lo que guió la selección de artistas?
  - #-¿Hizo falta alguien?
- ¿A qué público estaba dirigida la muestra?
  - #-Y ese público, ¿pudo disfrutar las obras?
- ¿Qué repercusión piensas que tuvo la muestra para Tijuana?
  - #-¿Piensas que tuvo alguna repercusión global?
- ¿Crees que el público comprendió la obra exhibida?

Cierre:

- ¿Qué hiciste durante el tiempo de la muestra?
  - #-¿Y después de ella?
  - #-¿La muestra tuvo alguna repercusión en tu vida?
- ¿Sabes si posteriormente hubo alguna otra muestra parecida a La tercera nación?
- ¿Cuál piensas tú que es el presente de la ciudad?
- ¿Cuál piensas tú que es el futuro de la ciudad?
- ¿Conoces algo del arte que se hace hoy en día en la ciudad?
  - #-¿Qué opinas de lo que están haciendo los artistas de hoy?

## Referencias bibliográficas

\*VIII Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado”. *Análisis histórico del narcotráfico en Colombia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014.

\*“Acuerdo que crea la Unidad del Programa Cultural de las Fronteras, adscrita a la Subsecretaría de la Cultura de la Secretaría de Educación Pública”. México: Diario Oficial de la Federación, 14 de febrero de 1985.

\*Alegria, Tito. *Metrópolis transfronteriza. Revisión de la hipótesis y evidencias de Tijuana, México y San Diego, Estados Unidos*, versión digital. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2015.

\*Álvarez, Ramón. “La revolución con la que Roosevelt sacó a EE.UU. de la depresión y lo preparó para la guerra”, en *La Vanguardia* [en línea]. Barcelona: La Vanguardia Ediciones, 31 de diciembre de 2019. Disponible en [www.lavanguardia.com](http://www.lavanguardia.com). Consultado el 22 de abril de 2021 a las 17: 05 hrs.

\*Amaya, Héctor. *Trafficking: Narcoculture in Mexico and the United States*. Durham/ Londres: Duke University Press, 2020.

\*Anzorena Martínez, Inés Alejandra. “Cuerpo y territorio: un estudio sobre el Centro Cultural Tijuana y el Centro Cultural del Bosque (CDMX)”. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México. México: 2021.

\*Appadurai, Arjun (ed.). *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*, trad. de Argelia Castillo Cano. México: Comisión Nacional de la Cultura y las Artes/ Grijalbo, 1991.

\*Berumen, Humberto Félix. *Tijuana la horrible: entre la historia y el mito*, ed. electrónico. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2018.

\*Bostich. “[Tijuana, La Tercera Nación]”, en *bostich oficial website* [en línea]. Disponible en [www.bostich.org](http://www.bostich.org). Consultado el 1 de octubre de 2019 a las 11: 49 hrs.

\*Botey, Mariana y Cuauhtémoc Medina (coords.). *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad Autónoma Metropolitana/ Siglo XXI/ Palabra de Clío, 2014.

\*Bourdieu, Pierre. *Cuestiones de sociología*, 3ª ed. en español, trad. de Enrique Martín Criado. Madrid: AKAL/ ISTMO, 2011.

\*\_\_\_\_\_. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*, trad. e introducción de Alicia B. Gutiérrez. México: Siglo XXI, 2015.

\*\_\_\_\_\_. *El sentido práctico*, trad. de Ariel Dilon y revisión de Pablo Tovillas. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

\*\_\_\_\_\_. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, trad. de María del Carmen Ruiz de Elvira, 2ª ed. Madrid: Santillana, 1998.

\*Bourdieu, Pierre *et. al.* *La miseria del mundo*, trad. de Horacio Pons. Madrid: AKAL, 1999.

\*Bourdieu, Pierre y Löic J. D. Wacquant. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, trad. de Hélele Levesque Dion. México: Grijalbo, 1995.

\*Cadaval, Olivia. “United States-Mexico Borderlands/ Frontera”, en *Migrations in History* [en línea], s/f. Disponible en [www.smithsonian.education.org](http://www.smithsonian.education.org). Consultado el 22 de septiembre de 2021 a las 20: 12 hrs.

\*Carrillo y Redi Gomis, Jorge. “Generaciones de maquiladoras. Un primer acercamiento a su medición”, en *Frontera Norte* [en línea], vol. 7, no. 33, pp. 25-51. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, enero-junio 2005.

\*Castro, Tanya Abril. “Oficio DGCECUT. Ángeles Moreno. Presente”. Tijuana: Centro Cultural Tijuana, 19 de marzo de 2004.

\*Ceballos Ramírez, Manuel. *Encuentro en la frontera: mexicanos y norteamericanos en un espacio común*. México/ Tijuana/ Ciudad Victoria: El Colegio de México/ El Colegio de la Frontera Norte/ Universidad Autónoma de Tamaulipas, 2001.

\*da Cunha Rocha, Carolina. “Bendito tú eres entre todos los bandidos: el culto transfronterizo a Jesús Malverde (siglos XIX-XXI)”, en *Frontera Norte* [en línea], vol. 31. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2019.

\*Dear, Michael y Gustavo Leclerc (eds.). *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*. Nueva York: Routledge, 2003.

\*Estrada Castro, Luis Jaime. *La identidad de resistencia en las asociaciones de activismo artístico en el contexto del combate al crimen organizado: Estudio de caso de la ciudad de Tijuana*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México. México: 2012.

\*”Exposición virtual. Colores y texturas en las obras de Álvaro Blancarte”, en *Centro Cultural Tijuana* [en línea]. Disponible en [www.ablancarte.cecut.gob.mx](http://www.ablancarte.cecut.gob.mx). Consultado el 26 de diciembre de 2022 a las 19: 11 hrs.

\*Falke, Stefan. *La frontera: Artists Along the US-Mexico Border* [en línea]. Disponible en [www.borderartists.com](http://www.borderartists.com). Consultado el 21 de septiembre de 2021 a las 20: 12 hrs.

\*García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad*. México: Comisión Nacional de la Cultura y las Artes/ Grijalbo, 1990.

\*Garduño, Everardo (coord.). *Cultura, agentes y representaciones sociales en Baja California*. México: Universidad Autónoma de Baja California/ Miguel Ángel Porrúa, 2006.

\*Gómez San Luis, Anel Hortensia y Ariagor Manuel Almanza Avendaño. “¿Un trabajo ilegal? Análisis crítico del discurso sobre el narcotráfico en jóvenes de Mexicali, Baja California”, en *Frontera Norte* [en línea], vol. 33. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, enero-diciembre 2021.

\*González Reynoso, Alfredo. “Frontera documental y frontera especulativa: genealogías del audiovisual tijuanaense tras el TLCAN”, en *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, no. 18, pp. 9-23. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, enero-junio 2019.

\*\_\_\_\_\_. *Nación ruidosón: incorporación estética del imaginario nacional*. Tesis de Maestría, El Colegio de la Frontera Norte. Tijuana; 2014.

\*Granados, Marco. “Un muro no siempre debe ser una herida.” Fuente personal. Presentado para ARCO 2005. Madrid: 2005.

\*Guadiano Lozano, Pablo F. “Empresarios transfronterizos en la región Tijuana-San Diego al inicio del siglo XX. Los casos de Antoni Elosúa, James W. Coffroth y los Barones de la Frontera”. Tijuana: Asociación Mexicana de Historia Económica, febrero de 2015.

\*Kun, Josh y Fiamma Montezemolo (eds.). *Tijuana Dreaming. Life and Art at the Global Border*. Durham/ Londres: Duke University Press, 2012.

\*López Arámburo, María del Consuelo. “Mujer y nación. Una historia de la educación en Baja California. 1920-1930”, en *Frontera Norte* [en línea], vol. 17, no. 34, pp. 37-65. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, julio-diciembre 2005.

\*M. Wilson, Thomas y Hastings Donnan (eds.). *A Companion to Border Studies*. Malden/ Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

\*Marcus, George. “Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal”, trad. de Miguel Ángel Aguilar Díaz, en *Alteridades*, vol. 1, no. 22, pp. 111-127. México: Universidad Autónoma de México-Iztapalapa, julio-diciembre 2001.

\*Mata Hernández, Rosario Eugenia. *Esquina noroeste: productores translocales y arte audiovisual en Tijuana*. Trabajo terminal de Licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias Sociales y Humanidades. México: 2009.

\*Méndez Fierros, Hugo y Erika Paola Reyes Piñuelas. “Miedo a los otros. Representaciones de la frontera México-Estados Unidos y COVID-19 en medios digitales”, en *Estudios fronterizos* [en línea], vol. 22. Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California, 2021.

\*Mendoza Hernández, Enrique. “‘Border pop’, la historia cultural de Tijuana”, en *Zeta* [en línea]. 22 de abril de 2019, 12: 00 hrs. Disponible en [www.zetatijuana.com](http://www.zetatijuana.com). Consultado el 14 de marzo de 2021 a las 22: 10 hrs.

\*Monsiváis Carrillo, Alejandro. “Políticas públicas de juventud en Baja California (1983-2002). Avances administrativos y desafíos político-culturales”, en *Frontera Norte* [en línea], vol. 16, no. 31, pp. 101-130.

\*Montezemolo, Fiamma. “Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Diálogo con Néstor García Canclini”, en *Alteridades*, vol. 19, no. 38, pp. 143-154. México: El Colegio de la Frontera Norte, julio-diciembre de 2009.

\*Moreno, Ángeles. Entrevista realizada en Barcelona, septiembre-octubre 2004. Fuente personal, 20 de octubre de 2021.

\*\_\_\_\_\_. “Serrano, La Vanguardia Desconocida”, s/f. Disponible en [www.ananimation.design](http://www.ananimation.design). Fuente personal, 20 de octubre de 2021.

\*\_\_\_\_\_. “Tijuana, La Tercera Nación”, en *Ananimation Design* [en línea]. Disponible en [www.ananimation.design](http://www.ananimation.design). Consultado el 9 de agosto a las 16: 56 hrs.

\*Muñoz Jr., Carlos. *Youth, Identity, Power: The Chicano Movement*, edición expandida. Nueva York/ Londres: New Left Books, 2007.

- \*Navalón, Antonio. “Las fronteras”. Fuente personal. S/f.
- \*\_\_\_\_\_. “La tercera nación”, en *Revista de la Universidad de México*, no. 27, mayo 2006.
- \*\_\_\_\_\_. “La Tercera Nación”, en *Nexos* [en línea], 1 de febrero de 2005. Disponible en <https://www.nexos.com.mx/?p=11432>. Consultado el 9 de agosto de 2021 a las 16: 45 hrs.
- \*Ochoa, Eduardo. “Álvaro Blancarte”, en *Análisis de la Plástica del Noroeste Universidad Autónoma de Baja California* [en línea]. Tijuana: 2 de junio de 2009. Disponible en [www.analisisdelaplasticadelnoroestuabc.blogspot.com](http://www.analisisdelaplasticadelnoroestuabc.blogspot.com). Consultado el 26 de diciembre de 2022 a las 19: 29 hrs.
- \*Ojeda, Norma. “Cruzar la frontera para abortar en silencio y soledad”, en *Frontera Norte* [en línea], vol. 16, no. 31, pp. 131-151. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, enero-junio 2004.
- \*Ongay, Luis. “No soy mexicano, soy de Tijuana: juventud e identidad en la frontera norte de México”, en *Culturales*, vol. 6, no. 11. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, enero-junio 2010.
- \*Padilla Corona, Antonio. “Desarrollo Urbano”, en *XXIII Ayuntamiento Tijuana 2019-2021* [en línea]. Disponible en [ww.tijuana.gob.mx](http://ww.tijuana.gob.mx). Consultado el 14 de septiembre de 2020 a las 22: 07.
- \*Pérez Ricart, Carlos A. “El papel del Federal Bureau of Narcotics en el diseño de la política de drogas en México (1940-1968)”, en *Frontera Norte* [en línea], vol. 31. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2019.
- \*Prieto Stambaugh, Antonio. “La poética de la frontera”, en *Lucero. A Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 10, pp. 38-43. Berkeley: University of California, 1999. Disponible en [www.journals.openedition.org](http://www.journals.openedition.org). Consultado el 8 de julio de 2021 a las 11: 06 hrs.
- \*Rodríguez, Marc Simon. *Rethinking the Chicano Movement*. Nueva York: Routledge, 2015.
- \*Ruiz, Olivia Teresa y Ramón Eduardo Ruiz (coords.). *Reflexiones sobre la identidad de los pueblos*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1996.
- \*Sánchez, Osvaldo y Cecilia Garza Bolio (eds.). *Parajes fugitivos/ Fugitive Sites: inSite 2000-2001*. Catálogo de exposición. San Diego: Installation Gallery, 2002.
- \*Sánchez López, Jorge Francisco. *Tijuana merece estar curada. Intervenciones socioculturales del gobierno y la sociedad frente a la crisis de inseguridad 2006-2012*. Tesis, El Colegio de la Frontera Norte. Tijuana: 2014.
- \*Sandoval López, Claudia Verónica. *Do-it yourself art. Estudio de la producción artística y las redes sociales de cuatro grupos de artistas de Tijuana*. Tesis, El Colegio de la Frontera Norte. Tijuana: 2004.
- \*Sheren, Ila Nicole. *Portable Borders: Performance Art and Politics on the U.S. Frontera since 1984*. Austin: University of Texas Press, 2015.

\*Taylor Hansen, Lawrence Douglas. “La transformación de Baja California en Estado. 1931-1952”, en *Estudios Fronterizos*, vol. 1, no. 1, pp. 47-87. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, enero-junio de 2000.

\**Tijuana sessions*. Madrid: Comisión Nacional de la Cultura y las Artes/ Secretaría de Relaciones Exteriores Gobierno de México/ Comunidad de Madrid/ Difusión Cultural UNAM/ Turner, 10 de abril del 2005.

\*U.S. Customs and Border Protection. “Border Patrol History” [en línea]. 21 de julio de 2020. Disponible en [www.cbp.gov](http://www.cbp.gov). Consultado el 22 de septiembre de 2021 a las 12: 09 hrs.

\*Usó i Arnal, Juan Carlos. “Dos intentos frustrados de legalizar las drogas en los albores de la prohibición. Apuntes sobre la extraña muerte del médico Antonio Pagador y la iniciativa abortada del presidente Lázaro Cárdenas”, en *Norte de salud mental* [en línea], vol. XIV, no. 56, pp. 91-105. Logroño: Universidad de la Rioja, 2017.

\*Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Tenerife: Melusina, 2010.

\* Valenzuela Arce, José Manuel (coord.). *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*, 1ª ed. digital. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2015.

\*Valenzuela Arce, José Manuel. “La tercera nación...Un palimpsesto fronterizo”. Fuente personal. S/f.

\*\_\_\_\_\_. *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2014.débor

\*Valenzuela Arce, José Manuel y Déborah Holtz (eds.). *Paso del Nortec. This is Tijuana!* México/ Hong Kong: Trilce/ Comisión Nacional de la Cultura y las Artes/ Océano/ El Colegio de la Frontera Norte/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

\*Vázquez Morán, Diana. *Tijuana tercera nación (2004), in-site (2005), y Strange New World: art and design from Tijuana = Extraño Nuevo Mundo: arte y diseño desde Tijuana (2006-2007): estudio de casos de acciones de diplomacia cultural en la frontera entre México y Estados Unidos anclados a la ciudad de Tijuana*. Tesina de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. México: 2018.

\*Vélez-Ibáñez, Carlos G. y Josiah Heyman (eds.). *The U.S.-Mexico Transborder Region. Cultural Dynamics and Historical Interactions*. Tucson: The University of Arizona Press, 2017.

\*Verduzco Chávez, Basilio, Nora L. Bringas Rábago y M. Basilia Valenzuela Varela. *La ciudad compartida. Desarrollo urbano, comercio y turismo en la región Tijuana-San Diego*. Tijuana: Universidad de Guadalajara/ El Colegio de la Frontera Norte, 1995.

\*Yeh, Rihan. *Passing: two publics in a Mexican border city*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.

## Imágenes

\*Análisis de la Plástica del Noroeste Universidad Autónoma de Baja California. “Tijuana, La Tercera Nación”. Tijuana: 20 de mayo de 2009. Fotografía. Consultado en [www.analisisdelaplasticadelnoroestuabc.blogspot.com](http://www.analisisdelaplasticadelnoroestuabc.blogspot.com).

\*Border Art Workshop-Taller de Arte Fronterizo. *Border Sutures 1990*. 2001 y 1990. Disponible en Online Archive of California. Consultado en [www.oac.cdlib.org](http://www.oac.cdlib.org).

\*Centro Cultural de la Raza. *Demonstration. Mask-Making Workshop and Viva La Raza Mural*. San Diego: s/f. Fotografía. Disponible en el Online Archive of California. Consultado en [www.oac.cdlib.org](http://www.oac.cdlib.org).

\*Centro Cultural de la Raza/ David Avalos. *Preparation of the Surface and Painting of the Viva La Raza Mural*. San Diego: ca. 1975-6. Fotografía. Disponible en el Online Archive of California. Consultado en [www.oac.cdlib.org](http://www.oac.cdlib.org).

\*Centro Cultural Tijuana. Sin título. Tijuana: s/f. Fotografía. LinkedIn. Disponible en <https://fr.linkedin.com>. Consultado el 21 de agosto de 2021 a las 13: 24 hrs.

\*”Exposición virtual. Colores y texturas en las obras de Álvaro Blancarte”, en *Centro Cultural Tijuana* [en línea]. Disponible en [www.ablancarte.cecut.gob.mx](http://www.ablancarte.cecut.gob.mx). Consultado el 26 de diciembre de 2022 a las 19: 11 hrs.

\*Luna, Carlos. Fotografía, en Crisitian Villicaña. “Zona Este de Tijuana, olvidada e insegura”, en *El Sol de Tijuana* [en línea]. Tijuana: 30 de marzo de 2019. Disponible en [www.elsoldetijuana.com.mx](http://www.elsoldetijuana.com.mx). Consultado el 21 de agosto de 2021 a las 14: 11 hrs.

\*Ramírez ERRE, Marcos. *Toy an Horse*, curado por Jessica Bradley, Olivier Debrouse, Ivo Mesquita y Sally Yard. Tijuana: 1997. Fotografía. Disponible en *inSITE*. Consultado en [www.insiteart.org](http://www.insiteart.org).

\*Romero, Betsabeé. *Ayate Car 8*, curado por Jessica Bradley, Olivier Debrouse, Ivo Mesquita y Sally Yard. Tijuana: 1997. Fotografía. Disponible en *inSITE*. Consultado en [www.insiteart.org](http://www.insiteart.org).

## Videográficas

\*PBS SoCal. “Borderlands” [video]. *Artbound*, temporada 6, episodio 2. 2 de octubre de 2015. Disponible en [www.pbs.org](http://www.pbs.org). Consultado el 23 de septiembre de 2021 a las 10: 51 hrs.

## Cartográficas

\*Comisión Intersectorial Coordinadora del Levantamiento de la Carta Geográfica de la República Mexicana. *Tijuana y Mexicali: N 32° 00'-W114°00'2°00'x3°00'*. México: 1957. Disponible en la Biblioteca Conjunta de Ciencias de la Tierra-Universidad Nacional Autónoma de México.

\*García Cubas, Antonio. *Atlas Mexicano. Baja California*. México: Debray Suc's, 1884-6. Mapa. Disponible en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Detalle del original disponible en [www.loc.gov](http://www.loc.gov). Consultado el 15 de abril de 2021 a las 20: 56 hrs.

\*Rodríguez, Mario. *Plano de la ciudad de Tijuana en 1934*. S/d: 1934. Mapa facsimilar. Producto puesto en venta por David Díaz Villanueva (historiador). Facebook, página Librería y Biblioteca Virtual California. 9 de julio de 2021.

## **Bibliografía**

\*Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/ La frontera. La nueva mestiza*, 2<sup>a</sup> ed., trad. de Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing, 1999.

\*Cadena, Mauricio. “Los fanzines del ‘cronista snobground’ de Tijuana, Rafa Saavedra”, en *Vice* [en línea]. 23 de septiembre de 2013, 10: 00 hrs. Disponible en [www.vice.com/es/latam](http://www.vice.com/es/latam). Consultado el 14 de marzo de 2021 a las 21: 45 hrs.

\*Camberos C., Mario y Luis Huesca R. “Cambios económicos, competitividad y bienestar de la población en la región Noroeste de México en la globalización”, en *Estudios Fronterizos* [en línea], vol. 3, no. 6.

\*Castillo, María Eugenia. “El ferrocarril San Diego-Arizona y el ferrocarril Tijuana-Tecate. Un corredor de herencia cultural binacional”, en *Frontera Norte* [en línea], vol. 16, no. 32, pp. 113-141. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, julio-diciembre 2004.

\*Cueva Perus, Marco. “Fronteras y representaciones fronterizas: aproximaciones comparativas entre Estados Unidos y América Latina”, en *Estudios Fronterizos* [en línea], vol. 22, no. 11, pp. 9-38. Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California, enero-junio 2005.

\*Dilla Alfonso, Haroldo y Camila Contreras Vera. “Fronterización y concertaciones transfronterizas en América Latina”, en *Estudios Fronterizos* [en línea], vol. 22. Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California, 2021.

\*Duarte Herrera, Carlos A. “Defining the US-Mexico border as hyperreality”, en *Estudios Fronterizos* [en línea], vol. 2, no. 4. Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California, 2001.

\*Garduño, Everardo. “Antropología de la frontera, la migración y los procesos transnacionales”, en *Frontera Norte* [en línea], vol. 15, no. 30, pp. 65-90. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, julio-diciembre 2003.

\*Iglesias Prieto, Norma V. “Tijuana, espacio creativo transfronterizo”. Fuente personal. 2004.

\*Montezemolo, Fiamma, René Peralta y Heriberto Yépez. *Here is Tijuana!* Londres: Black Dog Publishing, 2006.

\*Saavedra, Rafael. “Tijuana makes me happy”, en *Nexos* [en línea]. 1 de noviembre de 2004. Disponible en [www.nexos.com.mx](http://www.nexos.com.mx). Consultado el 14 de marzo de 2021 a las 22: 40 hrs.