

LO HIPOFRONTERIZO. EL DISCURSO DEL ARTE EN TIJUANA-SAN DIEGO 2017-2020

Hypoborderism. Art Discourse in Tijuana-San Diego 2017-2020

LAURA ELVIRA DÍAZ

Universidad Autónoma de Baja California (México)

lauraeldiaz@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1404-3269>

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.779>
vol. 23 | junio 2021 | 135-145

Recibido: 28/02/2021 | Aceptado: 18/05/2021

Resumen

Este artículo define y rastrea el nuevo discurso del arte en la frontera Tijuana-San Diego, que defino como lo hipofronterizo, en contraste con las estéticas fronterizas de los noventas y dos mil. Se revisan seis eventos artísticos ocurridos en Tijuana, San Diego, de 2017 a 2020 para mostrar cómo opera el nuevo discurso hipofronterizo en la frontera. Así, este texto es una propuesta conceptual para comprender las tendencias del arte fronterizo reciente, así como su redefinición teórica actual.

Palabras clave

Arte hipofronterizo, arte fronterizo, arte contemporáneo, estudios fronterizos

Abstract

This article defines and traces the new art discourse in the Tijuana-San Diego border region, which I define as hypoborderism, in contrast with the border aesthetics from the 1990s and the early 2000s. Six art events, that took place in Tijuana-San Diego from 2017 to 2020, are reviewed to show how the new discourse about hypoborderism operates on the border. Thus, this text is a conceptual approach to understand the tendencies of the recent border art as well as its current theoretical redefinition.

Keywords

Hypoborder Art, Border Art, Contemporary Art, Border Studies

En la región Tijuana-San Diego, entre 2017 y 2020, una serie de eventos trazaron una nueva tendencia en el discurso sobre el arte fronterizo. Las relaciones entre un suceso y otro parecerían nulas. Sin embargo, su cercanía cronológica y conceptual revela lo contrario. Mostraré cómo opera el nuevo discurso sobre el arte fronterizo en cada evento para rastrear una genealogía posible.

Los sucesos que analizaré serán variados. Se tendrá en cuenta: la exposición *Being Here with You/Estando aquí contigo* en el Museum of Contemporary Art San Diego (2018-2019); el documental *Tijuana: A Mexican Dream* de la revista *i-D VICE* (2019); la *Junta de mejoras* “Un muro que se amuralla a sí mismo: los excesos del discurso metafronterizo en el arte” en la galería de arte Deslave (2019); dos versiones de *NAFTAlgias* del colectivo artístico Biquini Wax EPS (2017); y, finalmente, el texto *May There Never Be a Wall* del curador emergente Daril Fortis (2019).

La característica central de esta serie de eventos es su tendencia hacia lo hipofronterizo. Antes de plantear este concepto, aclaro que aquí pienso lo fronterizo en, al menos, dos de sus múltiples planos. Primero, lo entiendo como subjetivación, es decir, como la formación de un tipo de sujeto que difiere de la identidad nacional-mexicana, pero que también rechaza la pura síntesis con su opuesto estadounidense. Segundo, lo fronterizo como límite geopolítico, división material y choque territorial, que toma forma en el objeto-muro.

Frente a las estéticas anti-centralistas que continúan la tradición fronteriza, o que se relacionan como sucesivas del arte fronterizo de las décadas de los noventa y dos mil, surgen el arte y el discurso hipofronterizos, que niegan, renuncian o evaden lo fronterizo y abandonan el anti-centralismo. Así inicia una nueva etapa en la historia del *border art*.

Propongo el concepto de lo hipofronterizo para denominar al espectro que va desde la omisión hasta la negación del sujeto fronterizo y de lo fronterizo como límite material. Los agentes hipofronterizos rechazan la frontera como objeto existente, cultura heterónoma y divergente, o como tema de representación en el arte. Lo hipofronterizo resulta de incorporar el discurso anti-fronterizo del centro de México a la producción crítica y artística en la frontera norte. Ahora bien, también lo hipofronterizo germina en la frontera misma. Si el arte fronterizo es una resistencia (al centralismo de la Ciudad de México y al supremacismo norteamericano), lo hipofronterizo funciona como herramienta de contra-insurgencia para eliminarla o cooptarla. El nuevo discurso sobre el arte en Tijuana-San Diego es hipofronterizo.

Being Here with You/Estando aquí contigo: hipofronterismo vía disolución de los contrarios

Being Here with You/Estando aquí contigo fue una exposición colectiva binacional que congregó la obra de 42 artistas de Tijuana y San Diego. Abrió desde septiembre de 2018 hasta febrero de 2019, en el Museum of Contemporary Art San Diego (MCASD). Fue una exposición enorme. Más de cien piezas que requerían del público mucho tiempo, paciencia y varios días de visita.

La exhibición fue curada por Jill Dawsey y Anthony Graham. Los curadores reconocieron el interés del museo de trabajar con artistas de su comunidad y especialmente con aquellos que lo hacen del lado mexicano. Aun así, Dawsey aclaró que “no es una exhibición sobre la frontera” (en Figueroa, 2018: párr. 14), lo cual era cierto. Lo que dio cohesión a la muestra no fue ni cercanamente el bordo sino un grupo de artistas trabajando desde un espacio compartido. *BHWY/EAC* fue una propuesta curatorial que optó por disolver las diferencias para negarlas.¹

La curaduría de *BHWY/EAC* revela uno de sus aspectos hipofronterizos al reducir lo fronterizo a un fenómeno regional. El arte fronterizo es reducido a aquel que producen los artistas que viven y trabajan en la región Tijuana-San Diego, como si la ubicación geográfica fuera su componente definitorio. La curaduría no evoca la resistencia simbólica del arte fronterizo frente a poderes de diversos órdenes (culturales, inter-estatales, estéticos). En cambio, insiste en la “comunidad” de la región binacional, aunque el arte fronterizo ha cuestionado y problematizado tal idea de un espacio común. Para la escritora chicana (ya clásica) Gloria Anzaldúa, por ejemplo: “The U.S.-Mexican border is *una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds” (1987: 3). Lo que me interesa señalar es la insistencia de Anzaldúa en el carácter incómodo, doloroso e indeterminado de las *borderlands*. “Estando aquí contigo”, en cambio, recurre a la utopía.

En la muestra, la frontera está casi ausente. De las más de cien piezas exhibidas, el muro aparece explícitamente en dos (*Writing Fate with Lines* de Abraham Ávila y el mural de Panca) e, implícitamente, en tres de ellas (*Regresa a mí/Come Back to Me* de Cognate Collective, las fotografías de Chantal Peñalosa y *Free Citizens* de Omar Pimienta). Incluso cuando aparece explícitamente, la frontera es abordada desde la experiencia personal, sobre un fondo en apariencia político. Aunque hay algunas reverberaciones sutiles de la frontera, la representación del muro dentro de la muestra es una excepción. *BHWY/EAC* presume su carácter binacional, pero la curaduría evade sistemáticamente la imagen del bordo. Paradójicamente, *BHWY/EAC* es una exposición de artistas *en la frontera sin frontera*.

La tendencia hipofronteriza de *BHWY/EAC* fue prefigurada por *The Very Large Array*, otra exhibición colectiva que presentó el MCASD siete años atrás, curada también por Jill Dawsey.² En aquella muestra de 2012, el museo exhibió su colección de piezas de artistas de la región fronteriza. *The Very Large Array* tampoco fue una exposición “sobre” la frontera; fue una exposición de artistas “en” la frontera. *The Very Large Array* anticipó un tipo de curaduría que prima el aspecto geográfico del arte fronterizo en detrimento de su subversión estética, confrontación política o resistencia simbólica. Ambas exhibiciones ignoran la historia militante del arte fronterizo, al reducirlo a su localización. Lo

¹ Varias de las participantes de *BHWY/EAC* son activistas en temas de migración, derechos humanos o en asuntos de género. Algunas otras están a cargo de espacios de arte independientes como el caso de ICE Gallery y Bread&Salt (Thomas DeMello), Deslave (Andrew Roberts y Mauricio Muñoz), TJ in China (Mely Barragán y Daniel Ruanova) y Best Practice (Joe Yorty).

² En la exhibición *The Very Large Array* (MCASD, 2012) participaron artistas como Álvaro Blancarte, Marcos Ramírez ERRE, Jaime Ruiz Otis, Acamonchi, Tania Candiani, Mónica Arreola, Salvador Ricalde, Daniel Ruanova, Mely Barragán, Torolab, Javier Ramírez Limón y Julio Orozco, entre otras.

que denomino aquí lo hipofronterizo también implica el olvido, deliberado o involuntario, de la tendencia histórica de resistencia en el arte fronterizo. En la frontera, el *border art* comienza a ser despolitizado.

El caso de *BHWY/EAC* es clave porque muestra cómo en algunas ocasiones el “arte fronterizo” deviene estrategia conceptual para neutralizar al mismo arte fronterizo que dice representar. El arte fronterizo es desaparecido y después sustituido por un falso, útil o conveniente “arte fronterizo”. En este caso, tal cooptación del *border art* proviene de instituciones culturales norteamericanas. Ahora bien, la misma estrategia ha sido utilizada por instituciones culturales mexicanas. El arte “discursivamente” fronterizo a veces es “factualmente” hipofronterizo.

BHWY/EAC se caracterizó por eludir, evadir, o renunciar a la frontera. Solo de esa manera es posible la ilusión del “estar aquí juntos”. La evasión de lo fronterizo en una exposición binacional como *BHWY/EAC* sugiere que piezas como los performances de Guillermo Gómez-Peña o *Toy-an Horse* de Marcos Ramírez ERRE son ahora impensables.³ *BHWY/EAC* es una exhibición con un espíritu post-muro que pretendió deshacerse de la frontera en que habita.

Tijuana: A Mexican Dream, la frontera mediatizada

Tijuana: A Mexican Dream [19'18”] es un corto documental que produjo la revista inglesa *i-D VICE*. El video documenta “cómo los jóvenes tijuanenses están respondiendo a la crisis de la frontera México-Estados Unidos”. *Tijuana: A Mexican Dream* se publicó acompañado de una versión escrita por Joe Zadeh y Cheryl Santos con varios artículos sobre la escena queer y drag (La Sagrada Familia); la nueva fotografía tijuanense (Francisco Salmerón y Ariadna Flores); algunos proyectos de activismo pro-migrante (City Angels); la música indie de San Pedro el Cortez, Gaspar Peralta, Mint Field, Nortec Collective y Murcof; y el proyecto de neoperreo, Muxxxe. Apareció en YouTube el 19 de febrero de 2019.

En octubre de 2018, llegó la primera ola de la “Caravana migrante” a la ciudad de Tijuana. Según un estudio del Colegio de la Frontera Norte (2018), más de seis mil centroamericanos viajaron desde Guatemala, Honduras y El Salvador con la intención de cruzar a Estados Unidos, pero no lo lograron. El éxodo devino emergencia humanitaria para los migrantes y brote de xenofobia para los tijuanenses. Como respuesta, el 15 de febrero de 2019 Donald Trump declaró emergencia nacional en Estados Unidos para financiar la construcción del (no tan nuevo) muro fronterizo, prometido desde que estaba en campaña, e impedir el posible cruce de centroamericanos a su país.

El equipo de *i-D VICE* se trasladó a Tijuana en diciembre de 2018 para documentar dicho escenario. Pero además de acercarse a la comunidad migrante, *VICE* buscó también a personajes clave de la *indie culture* de la ciudad. El resultado fue *Tijuana: A Mexican Dream*, una asimétrica combinación de universos de pestañas postizas y campamentos de familias migrantes.

El discurso hipofronterizo en *Tijuana: A Mexican Dream* opera en dos niveles. Por un lado, es “propiciado” por el medio que produce el documental; por otro lado, tal discurso es “apropiado” por artistas tijuanenses que aparecen en el cortometraje. En una de sus intervenciones, Matthew, a quien la cámara sigue en el documental, declare: “celebrating yourself, it keeps us going, it gives us hope, it gives us a sense of accomplishing our dreams and not needing to cross the border to do that”. Una parte de

³ Guillermo Gómez-Peña (Ciudad de México, 1955) y Marcos Ramírez ERRE (Tijuana, 1961) son dos figuras clave en el arte fronterizo. Gómez-Peña, artista y escritor chicano, funda en 1984 el *Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo* (BAW/TAF) y durante varias décadas interviene en la escena artística de la frontera. Por su parte, ERRE, en 1997 instala en el cruce fronterizo su pieza *Toy an-Horse*, como parte del festival binacional de arte para sitio específico inSite. *Toy-an Horse* ya es ahora un ícono del arte fronterizo.

los artistas jóvenes reconoce haber perdido lazos con la cultura estadounidense; se ha vuelto hipofronteriza, es decir, menos fronteriza que sus predecesores. Lo hipofronterizo también es una “estética”: una “sensación” de que la frontera es prescindible. Crecientemente, la frontera es invadida por la estética hipofronteriza.

La principal estrategia hipofronteriza de *Tijuana: A Mexican Dream* consiste en la explotación del potencial mediático de la frontera. La ciudad de Tijuana se exotiza y se convierte en *clickbait*. Mientras la estrategia de *BHWY/EAC* consistió en evadir la frontera, *Tijuana: A Mexican Dream* lucra con ella. La frontera es sobreexpuesta y capitalizada, aunque no por ello afirmada. Lo hipofronterizo también es un tipo de discurso que utiliza a la frontera y al arte fronterizo como productos. La frontera aquí es reducida a contenido digital: la negación hipofronteriza en *Tijuana: A Mexican Dream* ocurre mediante la simplificación mediática de la misma.

Los medios de comunicación han predeterminado un campo semántico para hablar de la frontera. Los tópicos de *VICE* en español a propósito de Tijuana son la migración, la violencia, la fiesta, el arte. En *Tijuana: A Mexican Dream* el tratamiento mediático de la frontera regresa a tales temas. El discurso hipofronterizo aprovecha sus estereotipos para simplificar la discusión en torno a ella o para declararla agotada. La hipermediatización de la frontera podría ser otra forma de su evasión. Hasta el mes de febrero de 2020, el corto tenía 171 mil visualizaciones.

Junta de mejoras: Tijuana se Deslava vía los Biquinis

La *Junta de mejoras* —“Un muro que se amuralla así mismo: los excesos del discurso metafronterizo en el arte”— fue una conversación que se realizó el 2 de marzo de 2019 en la galería independiente Deslave, en Tijuana. El evento fue una invitación a abandonar los conceptos y técnicas utilizados por el arte fronterizo, pero la afluencia fue escasa. La conversación duró aproximadamente dos horas y, a excepción de una fotógrafa, las artistas fronterizas estuvieron ausentes de la discusión.

Deslave es un espacio independiente dedicado al arte contemporáneo que inició como un proyecto de curaduría itinerante. Es codirigido por Andrew Roberts y Mauricio Muñoz. De 2017 a 2020, tuvo su sede física en la zona centro de Tijuana y, desde 2020, mantiene un programa en línea. Sobre su concepción, Miguel Lozano y Carla Maldonado dicen:

Ambos trabajaron en el ahora desaparecido espacio *TJ in China Project Room*, coordinado por Daniel Ruanova y Mely Barragán. Esta experiencia fue tan nutritiva e influyente, que decidieron emprender su propio proyecto. Al principio, la idea original era exhibir en diversos lugares ya que no tenían un espacio físico propio. Después, comprobarían la posibilidad de consolidar una nueva galería administrada por ellos. (2018: 149)

Deslave se caracteriza por cierta tendencia lúdica-experimental en sus curadurías y montajes. Durante el 2019, tuvo una fuerte presencia en ferias y galerías nacionales e internacionales. Y en medios especializados de arte en Ciudad de México, una integrante de Biquini Wax EPS presentó a Deslave como “una galería de Tijuana [...] [que está] poniendo en jaque con humor e irreverencia la noción de ‘arte fronterizo’” (Espinoza, 2019: parr. 9). Deslave está en el centro de atención del arte contemporáneo emergente en Tijuana y Ciudad de México. La revista *La Tempestad*, también de Ciudad de México, nombró a Mauricio Muñoz, codirector de Deslave, como el artista visual emergente del año, y tomó una imagen de su exhibición para utilizarla en su portada. En el texto, dicen:

A partir de conceptos como exotización y heteronormatividad, Muñoz ha construido un cuerpo de obra crítico. Curada por Andrew Roberts, con quien Muñoz gestiona el espacio de exhibición

Deslave (que *ha servido de foro para cuestionar el estereotipo del arte fronterizo*, que se asocia únicamente con la problemática de la migración), MASC4Máscara es la primera exposición del CECUT que aborda problemáticas queer. (*La Tempestad*, 2019: 100; las cursivas son mías)

En febrero de 2019, Deslave publicó en su cuenta de Facebook el *flyer* del evento de *Junta de mejoras*. La descripción del post decía: “nos sentaremos en conjunto a pensar y discutir la centralización tijuanense del arte fronterizo durante las últimas cuatro décadas” (Deslave, 2019: s/p). Llamaba la atención que una galería independiente radicada precisamente en la frontera invitara a discutir una supuesta “centralización” del arte fronterizo. Según el mismo post: “la producción artística creada a partir de la hibridación, la ruina, la migración y la violencia abandona su dimensión política para convertirse en un estilo estético”. El texto de descripción cerraba: “es momento de explorar nuevos métodos conceptuales, poéticos y técnicos frente a la actual ola de sucesos fronterizos” (Deslave, 2019: s/p).

El post recibió bastantes interacciones online de parte de usuarios de la Ciudad de México. Algunas celebraban la iniciativa con *comments* como “¡Bravoooo! Tema fundamental” o “Qué chingón. QEPD. K-Punk : (“. E incluso algunas apuntaban: “Por fin alguien habla de eso jaja”. En línea, el evento parecía estar dando de qué hablar. El día de la apertura en Tijuana la asistencia fue de seis personas en total.

La invitación a la *Junta de mejoras* por parte de Deslave fue lanzada apenas unos días después de que se celebrara la Semana del Arte 2019 en la Ciudad de México. Durante el mes de febrero, las ferias de arte contemporáneo más importantes del país realizan diferentes eventos que tienen como motor principal la configuración de un mercado del arte. Zona Maco, Material Art Fair y Salón Acme son las tres ferias principales de la Semana del Arte. En febrero de 2019, Deslave participó por primera ocasión en Material Art Fair. Un mes después de su participación en este evento en la Ciudad de México, Deslave convocó a discutir los excesos del arte fronterizo en Tijuana.

Si en el caso de *Tijuana: A Mexican Dream* aparecían artistas fronterizos apropiándose del discurso hipofronterizo, en el caso de Deslave tal gesto se radicaliza hasta convertirse en producción. En este caso, los artistas fronterizos ya no son meros receptores o reproductores del discurso hipofronterizo, sino que son ellos mismos los productores de tal discurso. En esta etapa del *border art*, paradójicamente, surge un tipo de artista fronterizo que niega lo fronterizo.

El viraje en el campo artístico de “reproductores” a “productores” del discurso hipofronterizo es central para entender la nueva etapa del *border art*. Sin embargo, el papel de productor no anula el papel de reproductor. Y ambos roles pueden operar simultáneamente. Un agente del arte puede ser productor del discurso hipofronterizo mientras continúa siendo reproductor.

Deslave es productor y reproductor del discurso hipofronterizo. Además de producir su propia variante de lo hipofronterizo en Tijuana, reproduce el discurso hipofronterizo proveniente del centro de México. Ahora revisaré cómo ocurre esa relación entre Deslave y el discurso hipofronterizo del centro a través del caso de *NAFTAlgias*.

Dos versiones de *NAFTAlgias*: hipofronterismo y centralismo

Uno de los antecedentes directos de la *Junta de mejoras* ocurrida en Deslave fue *NAFTAlgias*, un texto abierto ante la sensibilidad de libre mercado, una muestra que la galería tijuanense preparó en colaboración con Arte y Trabajo BWEPS. *NAFTAlgias* se inauguró el 22 diciembre de 2017 y fue una multi-exhibición que coordinó diversos eventos activados “en diferentes tiempos, como una

exhibición-presentación el 22 de Diciembre [sic] y como una serie de reuniones de lectura durante Enero [sic] del 2018”.

Arte y Trabajo BWEPS es “un grupo de estudios multidisciplinario de Biquini Wax EPS para analizar el arte contemporáneo bajo el modo de producción capitalista”, según el post del evento publicado en Facebook, en el que también decían: “Hace pocas horas dilucidamos que sería sensato ensayar, en grupo, una estancia de Arte y Trabajo con Deslave, un texto abierto ante la sensibilidad de libre mercado o bien: un estudio o serie de preguntas satélite, ¿qué es el arte y qué es el trabajo?”. Y más adelante, agregaban:

De entrada, habríamos de reconocer que para criticar a la tradición del poder cultural, sin repetir éas [sic] mismas formas que pretendemos criticar, tendríamos otra tarea que exige cautela: no olvidar el hermetismo y exclusión propias del centro, claro, pero, tampoco generar otros centro — igual o más caciques— desde la periferia, en la periferia, por la periferia... ¿Cómo se llama esa muralla erigida para proteger el bordo? ¿Sirve de algo —más allá del estrellato individualizado o el here is la border— amurallar el muro? [...]. (Arte y Trabajo BWEPS, 2017b: párr. 6)

La estancia de la que hablan en este post de Facebook se convirtió en *NAFTAlgias*, que incluyó una serie de actividades co-planeadas entre Arte y Trabajo BWEPS y Deslave. Entre estas actividades, se organizó un grupo de estudio sobre estética y arte fronterizo que buscaba criticar “la generación de otros centros” y la “muralla erigida para proteger el bordo”. A finales de 2017 e inicios de 2018 se realizaron unas cuantas sesiones de discusiones naftalgicas y, después, la iniciativa pausó.

La *Junta de mejoras* a la que Deslave convocó para discutir “la centralización tijuanense del arte fronterizo”, un año después, en 2019, fue la continuación de la idea fraguada originalmente por Arte y Trabajo BWEPS. Como mostré, este grupo extendió el planteamiento de Biquini Wax EPS, un proyecto originario de Guanajuato y establecido desde 2013 en la Ciudad de México. Deslave incorporó el discurso anti-fronterizo del centro y después quiso reproducirlo en la comunidad artística fronteriza (que, por cierto, se mostró indiferente ante tal invitación). En el caso de Deslave, lo hipofronterizo ocurrió en forma de cooptación estratégica y asimilación acrítica disfrazadas de supuesta crítica al poder cultural.

Sin embargo, *NAFTAlgias* tiene un antecedente más antiguo. Se trata de *NAFTAlgia*, texto del colectivo Arte y Trabajo BWEPS, publicado el 22 de julio del 2017 en la revista digital *Campo de relámpagos*. El texto revisa la situación del arte y la cultura en la década de los noventa en México, pre/post-NAFTA, mezclando elementos de la cultura popular, del cine y la tv abierta con ideas o conceptos de arte contemporáneo.

El estilo de *NAFTAlgia* imita la prosa literaria tijuanense de los noventa y dosmil. El tono irónico-satírico sobre lo binacional, dosis de coloquialismo y el uso de inglés y spanglish en autores como Rosina Conde, Luis Humberto Crosthwaite, Rafa Saavedra o Heriberto Yépez es emulado en *NAFTAlgia*, cuyo fin es imitar el estilo literario fronterizo que critica y busca superar. El autor de *NAFTAlgia* no parece reconocer tal paradoja. Lo hipofronterizo aquí opera como imitación de la estética fronteriza.

La relación entre la *Junta de mejoras*, en 2019, y las dos versiones de *NAFTAlgias*, en 2017, muestra cómo Deslave reprodujo el discurso hipofronterizo de Biquini Wax. El discurso hipofronterizo de Deslave operó en Tijuana vía los Biquinis o, para ser precisa, los Biquinis operaron en Tijuana vía Deslave.

May There Never Be a Wall: hipofronterismo vía la negación de sí

May There Never Be a Wall es un texto entre autobiográfico y crítico del curador de arte Daril Fortis (Tijuana, 1988), publicado el 13 de marzo de 2019 en la revista electrónica *Espiral*.⁴ Según un tweet de Fortis, el texto “[reflexiona] sobre la estilización del sintagma frontera-muro a través de piezas de inSite”. Fortis intenta disociar el binomio frontera-muro para pensar la frontera como línea imaginaria. Fortis nihiliza la frontera: niega su existencia física-material para volverla idea metafísica.

En *May There Never Be a Wall*, el discurso hipofronterizo opera mediante la autonegación del sujeto fronterizo. El título es un guiño a una declaración de la exprimera dama de Estados Unidos, Pat Nixon, durante su discurso de inauguración del Friendship Park en 1971. Fortis retoma el discurso hipofronterizo de una exfuncionaria norteamericana, cuya estrategia consiste en negar la frontera. Como mostré en el caso de *BHWY/EAC*, la negación de lo fronterizo es la táctica principal del supremacismo norteamericano. Ahora bien, el caso de Fortis añade una complejidad a tal estrategia. Mientras el discurso hipofronterizo desde el lado norteamericano niega lo otro, el discurso hipofronterizo desde la frontera tijuanense niega su identidad. Lo hipofronterizo aquí toma la forma de autonegación.

Además, el texto de Fortis es sintomático de lo hipofronterizo porque niega el binomio muro-frontera. Fortis no solo niega la subjetividad fronteriza, sino también la frontera en su dimensión material. El problema es que este no percibe que al negar la dimensión material de la frontera no está renunciando a ella solamente, sino a la densidad de la idea. Desde que el binomio muro-frontera es inseparable, como él mismo plantea, es imposible negar una parte de ese binomio sin negar la otra. Fortis apela a la desaparición de la frontera. Y parece no reparar en ello. La variante hipofronteriza que opera en su texto no solo es autonegación, sino sobre todo autodestrucción.

El caso de *May There Never Be a Wall* resalta porque, aunque es posible identificar las fuerzas externas que informan al texto, es un agente fronterizo quien enuncia el discurso hipofronterizo. Hasta ahora, el discurso hipofronterizo provenía del poder cultural norteamericano o mexicano, pero tanto en Fortis como en Deslave hay un viraje crucial. Mientras los artistas fronterizos, en los noventa y dosmil, se enfrentaban al aparato cultural nacional y norteamericano, los agentes hipofronterizos secundan las estrategias anti-fronterizas del aparato. Lo que denomino como lo hipofronterizo también es esta pérdida gradual de resistencia ante el poder cultural.

En el texto, Fortis explica que el muro le pasó desapercibido durante los primeros años de su vida: “El bordo no lo recuerdo. El muro no tiene antigüedad en mi memoria, apareció súbitamente como una estructura violenta, sin un inicio ni fin aparentes” (2019: párr. 1). Asegura que solo a través del “arte fronterizo y su rancia hegemonía” conoce la violencia del muro y la problemática de la migración.⁵

Fortis comenta que la frontera fue en el principio “una línea imaginaria sostenida en las palabras que la describieron” y una “absurda reiteración de una línea que pertenece al mundo de las ideas”

⁴ Daril Fortis fue incluido en el artículo “5 nuevos curadores nos hablan de los retos de la curaduría en México” de Manuel Guerrero, publicado en la revista *Código* (de CDMX), el 19 de febrero de 2019. Fortis declara: “Por un lado, me ha enfrentado a la desconfianza que supone ser un curador gestado en Tijuana, donde tradicionalmente han sido curadores foráneos quienes han ocupado ese lugar; por otro, me ha llevado a participar de algunas dinámicas del centro, debido a políticas de descentralización. Esta intermitencia entre un sistema local que prescinde con facilidad de la figura del curador, y la recursiva selección e invitación a proyectos del centro del país, me ha puesto en una situación de tensión, a medio camino entre la reivindicación de relatos marginales y la definición de una hegemonía localizada” (Fortis en Guerrero, 2019: párr. 6).

⁵ El estudioso Juan Antonio Del Monte Madrigal comparte la premisa de Fortis acerca de una tardía conciencia de lo fronterizo en su generación: “[...] en esa época no nos cuestionábamos el privilegio que teníamos para cruzar al otro lado, ni mucho menos interrogábamos por los orígenes de ese amurallamiento” (2019).

(2019: párr. 4-7). Se pregunta incluso el porqué del olvido colectivo de la frontera como línea imaginaria y por qué somos ahora incapaces de imaginarla disociada del muro:

La violencia constituyente nos arrebató, a nosotros y los artistas, no solo la posibilidad de relacionarnos con la frontera desde otro lugar que no fuese dentro de las disposiciones del régimen político, sino que construyó también un régimen escópico que lo apoya, volviéndonos incapaces de recordar, y entonces, de imaginar otras formas de estar y movernos en el planeta. (2019: párr. 22)

Aunque reconoce que hay un régimen escópico apoyando al régimen político de la frontera, comenta que hubo un tiempo en que esta era porosa. Que hubo otros días en que la frontera no era muro. Aun así, su visualidad, impuesta por tal régimen escópico, no es tan fácil de borrar. La frontera persiste y también persiste su visualidad. Frente a la realidad material de ella, Fortis insiste en su carácter ideal. Por mi parte, y como subrayo en este artículo, entiendo lo hipofronterizo como la negación idealista de la frontera en su dimensión material.

Lo hipofronterizo como reacción

En sus mejores momentos, el arte fronterizo ha sido una forma de resistencia artística. Opera en su propio terreno, con técnicas y metáforas propias. Un arte fronterizo que se demarca, se autodefine y rebela. Y, en esa autodefinición, está su poder. Para ser autónomo, el arte fronterizo ha generado nuevos conceptos, nuevos marcos de interpretación, que van desde la hibridación (Canclini, 1989) hasta las rudologías (Yépez, 2018), desde la frontera como *Queerland* (Valencia, 2016) hasta la exo/endofrontera (González, 2014), desde una fuerte cultura local hasta un persistente feminismo.

Pienso la estética hipofronteriza en oposición al arte fronterizo cuya tradición problematiza y confronta la categoría de frontera desde una posición de resistencia. Al evocar tal tradición, pienso en la escritura fronteriza de Gloria Anzaldúa, en el arte fronterizo de Guillermo Gómez-Peña, o en literatura fronteriza como la de Rafa Saavedra.⁶ Considero que las poéticas de sus protagonistas no son coherentes entre sí. Más bien me inclino por entender el arte fronterizo como una tradición polimórfica.

Mi definición de lo fronterizo enfrenta aquella conceptualización de la frontera como región geográfica binacional o zona geopolítica internacional. Norma Iglesias sintetiza tal visión primordialmente geopolítica de lo fronterizo al definirlo como una “práctica e identidad social [que] se caracteriza precisamente por reconocer que la realidad inmediata y cotidiana está inevitablemente marcada por el hecho geopolítico de ser frontera internacional” (2018: 48). En esta visión sociológica, lo fronterizo es considerado un hecho geopolítico.

Tal concepción geográfica de lo fronterizo ya había aparecido en Jorge Bustamante, por ejemplo, cuando los estudios fronterizos en la frontera México-Estados Unidos delineaban sus conceptos iniciales. Escribe Bustamante que “cuando hablamos acerca de las áreas fronterizas nos estamos refiriendo a una región binacional geográficamente limitada por la extensión empírica de los procesos de interacción entre las personas que viven a ambos lados de la frontera” (1981: 39). Aunque tales definiciones son operativas en las ciencias sociales, se muestran insuficientes para entender la dimensión estética del *border art*. Mi idea de lo fronterizo agrega a la dimensión geopolítica la experiencia estética y la forma artística fronterizas.

⁶ En la conferencia “El escritor fronterizo y la literatura mundial. (A Master-Less-Class)”, Yépez definió a la literatura fronteriza de Tijuana “como un ismo posmoderno que experimentó con la forma literaria a través de una noción polivalente de ‘frontera’”. (2021: s/p). En esta definición de Yépez, lo fronterizo es un movimiento artístico, pero lo que me interesa señalar es su explícita experimentación con el concepto de “frontera”.

En una dimensión política, también considero al arte fronterizo como una forma de resistencia simbólica. Históricamente, el centralismo ha tratado de desactivar esta forma de lucha en Tijuana. Han cooptado agentes otorgándoles becas y espacios en galerías nacionales para facilitar absorberlos. Han desplazado archivos para coartar la memoria. Han explotado el arte fronterizo y lo han convertido en un evento de obras de sitio específico, en cuyos programas la presencia de artistas de la frontera es muy escasa.

En mi propuesta conceptual, contrapongo lo hipofronterizo al arte fronterizo como resistencia. De manera ideológica, la tendencia hipofronteriza en el discurso sobre el arte asegura que la frontera no existe. Considera excesivo e irritante pensar el muro desde su materialidad, y prefiere evitar el tema y condenar al arte que lo aborde explícitamente. Los museos, en Tijuana y en San Diego, parecerían eliminar esta obviedad metálica y decir que “están aquí con nosotros”. El agente hipofronterizo (artista, curador, galerista) ha absorbido el discurso anti-fronterizo del centro y ahora es él mismo quien desea desaparecer como agente disidente al centralismo y al imperialismo. Ambos centros observan, azuzan, cooptan y celebran este impulso.

La mayoría de los artistas fronterizos han dejado de trabajar sobre la frontera en sus piezas. O, en todo caso, la han disimulado. Pero el muro persiste. Los migrantes regresan. Las fronteras se intensifican. ¿Y el arte fronterizo? Se autodestruye, se burla, se borra. Se convierte en palabras, en supuesta abyección.

No es casualidad que lo hipofronterizo en el arte surja en esta coyuntura. El discurso hipofronterizo es el elemento reactivo necesario para que el arte fronterizo pueda ser manipulado desde fuera. A pocos artistas que trabajan en la región Tijuana-San Diego les interesa la frontera intensamente. Con todo, su desinterés no es libre o voluntario: han sido instruidos para sentir que abordar su entorno inmediato es un cliché. El arte fronterizo corre el riesgo, aún reversible, de ser dominado. Lo hipofronterizo es el látigo del dominador.

Bibliografía

- ANÓNIMO (2019), “Artista visual emergente. Mauricio Muñoz”, *La Tempestad*, vol. 21, n.º 152, pp. 98-101.
- ANZALDÚA, Gloria (1987), *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books.
- ARTE Y TRABAJO BWEPS (2017a), “NAFTAlgia”, en *Campo de relámpagos*. Consultado en: <<http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/20/7/2017>> (22/02/21).
- ARTE Y TRABAJO BWEPS (2017b), “Nos complace presentar NAFTAlgias, un texto abierto ante la sensibilidad de libre mercado, proyecto de A&T BWEPS en colaboración con Deslave”, en *Facebook*. Consultado en: <<https://www.facebook.com/events/140347640076231>> (23/02/21).
- BUSTAMANTE, Jorge (1981), “La interacción social en la frontera México-Estados Unidos: un marco conceptual para la investigación”, en González, Roque (ed.), *La frontera norte: integración y desarrollo*. México, El Colegio de México, pp. 26-45. DOI: <<https://doi.org/10.2307/j.ctv26d8jg.5>>.
- COLEF (2018), “La caravana de migrantes centroamericanos en Tijuana 2018. Diagnóstico y propuestas de acción”. Consultado en: <<https://www.colef.mx/estudiosdeelcolef/la-caravana-de-migrantes-centroamericanos-en-tijuana-2018-diagnostico-y-propuestas-de-accion/>> (21/02/21).
- DEL MONTE, Juan Antonio (2019), “El muro que produce una ciudad”, en *Nexos*. Consultado en: <<https://labrujula.nexos.com.mx/?p=2301>> (22/02/21).

DESLAVE (2019), “Un muro que se amuralla a sí mismo: los excesos del discurso metafronterizo en el arte”, en *Facebook*. Consultado en: <<https://www.facebook.com/espaciodeslave/photos/827109874308317>> (27/02/21).

ESPINOSA, Roselin (2019), “¿Existe un relevo generacional en el mercado del arte?”, en *Revista Código*. Consultado en: <<https://revistacodigo.com/relevo-generacional-mercado-arte/>> (22/02/21).

FIGUEROA, Rhadamés (2018), “42 artistas de San Diego y Tijuana exhiben en el museo de arte contemporáneo” en *Mexampac*. Consultado en: <<https://mexampac.org/2018/09/19/42-artistas-de-san-diego-y-tijuana-exhiben-en-el-museo-de-arte-contemporaneo/>> (21/02/21).

FORTIS, Daril (2019), “May There Never Be a Wall”, en *Revista Espiral*. Consultado en: <<https://revistaespiraltijuana.org/2019/03/13/daril-fortis/>> (22/02/21).

GARCÍA CANCLINI, Nestor (1989), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.

GONZÁLEZ REYNOSO, Alfredo (2014), *Choques, rupturas, espectros: Avatares de la frontera en el arte tijuanense*. México, Instituto de Cultura de Baja California.

GUERRERO, Manuel (2019), “5 nuevos curadores nos hablan de los retos de la curaduría en México” en *Revista Código*. Consultado en: <<https://revistacodigo.com/curaduria-mexico-5-jovenes-curadores/>> (22/02/21).

IGLESIAS, Norma (2018), “Creative Potential and Social Change. Independent Visual Arts Spaces in Tijuana”, en Peris-Ortiz, Marta; Cabrera-Flores, Mayer y Serrano-Sontoyo, Arturo (eds.), *Cultural and Creative Industries. A Path to Entrepreneurship and Innovation*. New York, Springer, pp. 43-62. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-99590-8_3>.

LOZANO, Miguel y Maldonado, Carla (2018), *Fuera de la caja. Galerías independientes en Baja California*. México, Inycre Editorial y Diseño.

VALENCIA, Sayak (2016), *Capitalismo gore*. México, Paidós.

VICE [i-D] (2019, febrero 19), “How Tijuana’s Youth Are Responding To US-Mexico Border Crisis | i-D”, en *YouTube* [Video]. Consultado en: <<https://www.youtube.com/watch?v=IXAVDhO3URI>> (21/02/21).

YÉPEZ, Heriberto (2018), “Nuevas tijuanologías: del hibridismo a las rudologías en las estéticas fronterizas”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIV, no. 265, pp. 975-993. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2018.7672>>.

YÉPEZ, Heriberto (2021), “El escritor fronterizo y la literatura mundial. A Master-Less-Class”, en *Clase Magistral Literatura y Frontera, Feria del Libro de la Frontera, Ciudad Juárez* [Video]. Consultado en: <<https://youtu.be/vLpfczG0ELM>> (30/05/21).

ZADEH, Joe y SANTOS, Cheryl (2019), “Tijuana: A Mexican Dream”, en *i-D Magazine*. Consultado en: <https://i-d.vice.com/en_uk/topic/tijuana-a-mexican-dream> (21/02/2021)