

¿CÓMO LLEGAMOS A LA PERFORMANCE FRONTERIZA?

Daril Fortis

Daril Fortis, curador de arte. Cursa la Maestría en Estudios Socioculturales en el Instituto de Investigaciones Culturales-Museo de la Universidad Autónoma de Baja California.
Correo electrónico: darilfortis@gmail.com

Resumen

Comparto una reflexión acerca de mi propio proceso de investigación sobre la historia de la práctica del performance en Tijuana (México) y la concepción del proyecto curatorial *La performance fronteriza*. Este explora la 'desaparición' de las artistas/activistas, propiciada por la narrativa hegemónica del Arte Fronterizo, conceptualizado 'en' la frontera Tijuana-San Diego (EE. UU.), debido a su condición de 'indocumentadas', a través de la rememoración colectiva del pasado del performance para diversificar la narrativa histórica de la práctica artística.

Palabras clave

performance, Arte Fronterizo, Tijuana-San Diego, desaparición, documentado/indocumentada, memoria

Abstract

I share a reflection on my own research process of the history of performance art in Tijuana (Mexico), and the conception of the curatorial project *La performance fronteriza*, which explores the 'disappearance' of female artists/activists, favored by the hegemonic narrative of Border Art, conceptualized 'on' the Tijuana-San Diego border (USA), due to their 'undocumented' status, through the collective remembrance of the past of performance art to diversify the historical narrative of the artistic practice.

Keywords

performance, Border Art, Tijuana-San Diego, disappearance, documented/undocumented, memory

Fecha de envío: 28/08/2021

Fecha de aceptación: 30/09/2021

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v7i1.2418](https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2418)

Cómo citar: Fortis, D. (2021). ¿Cómo llegamos a *La performance fronteriza*?. En *post(s)*, volumen 7 (pp. 208-227). Quito: USFQ PRESS.



Este texto es la rememoración de un proceso investigativo, en curso, sobre la historia del performance tijuaneño, que además reúne algunas reflexiones que me llevaron a concebir el proyecto curatorial *La performance fronteriza*. Mi lectura sobre la historización de esta práctica artística está, decididamente, influida por la propuesta conceptual que Berta Jottar¹ desarrolló en los años noventa y que podemos rastrear en su obra *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* (1994), su ensayo *Works en Progress: Intervenciones Across d'Line* (1992) y la remediación de una entrevista realizada por Ursula Biemann, que apareció primero en su documental *Performing the Border* (1999)², y después en las publicaciones *Been There and Back to Nowhere* (2000) y *Remote Sensing. Laboratories of Art and Science* (2002).

Cabe mencionar que llevo a cabo esta investigación desde mi experiencia como tijuaneño nacido a finales de los ochenta, que ha contado con visa de turista desde niño. Esto ha definido una relación casi de continuidad con EE. UU., caracterizada por las compras semanales de ropa y alimento, y los paseos escolares al Zoológico de San Diego o Disneyland en Anaheim, CA. Haber entendido primero la frontera como garita naturalizó cierta porosidad de esta, es decir, aunque con filtros, la frontera no era para mí el muro reforzado en 1994 debido a la Operación Guardián.³ La consciencia de la relevancia del tema de la frontera como problemática social me apareció con el 9/11. La caída de las Torres Gemelas de Nueva York, el 11 de septiembre de 2001, impactó en la porosidad de esa garita que cruzaba por lo menos cada fin de semana. Recuerdo que desde entonces las filas de automóviles se volvieron más largas debido al escrutinio de los agentes.⁴ La dinámica de la espera excesiva nos hizo desarrollar estrategias como elegir días y horarios de cruce o ingresar a EE. UU. solo a causa de eventos significativos, ya no tan seguido como durante mi niñez.

1 Berta Jottar es artista interdisciplinaria, activista, académica independiente, cineasta y productora. Su trabajo académico se ha enfocado en la música y danza de la diáspora cubana en Nueva York. Como productora, ha realizado *Zero Degrees Latitude*, *Vestiphobia*, *Pepinos' Back*, *El Síndrome Batista*, entre otros.

2 Puede consultarse en: <https://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/52271/Performing-the-Border>

3 La Operación Guardián (Operation Gatekeeper) fue implementada durante el gobierno del presidente Bill Clinton, con el objetivo de detener la migración ilegal a EE. UU. Esta medida se ha asociado con la construcción del muro hecho de las pistas de aterrizaje utilizadas en la Guerra del Golfo Pérsico (1991), que en realidad fue iniciada en 1993. En lo que realmente consistió la Operación Guardián fue en aumentar agentes de la Border Patrol (que generó una concentración significativa en Imperial Beach, ciudad del condado de San Diego que colinda con Playas de Tijuana) y equipar a estos agentes (con telescopios nocturnos, sensores sísmicos para detectar el tránsito de personas, radios portátiles y un sistema electrónico de identificación de huellas dactilares, que permitían conocer los antecedentes criminales de los detenidos). Para mayor información, consúltese: <https://oig.justice.gov/sites/default/files/archive/special/9807/gkp01.htm>

4 Para una narrativa más extensa de mi experiencia, se puede consultar mi ponencia *May There Never Be A Wall* (2018) en: https://revistaespiraltijuana.org/2019/03/13/daril-fortis/#_edn1



Figura 1. Claudia Algara a.k.a. Cali Vonaci en entrevista; 3 de marzo, 2018. Fotografía: Elba Echevarría.

Sin embargo, a través del arte he profundizado en las problemáticas que exceden mi experiencia fronteriza como garita de cruce. Desde piezas como *Toy an Horse* (1994), de Marcos Ramírez ERRE, y *One Flew Over the Void [Bala perdida]* (2005), de Javier Téllez, ambas presentadas por el festival binacional de arte público INSITE, que en primera instancia eran recuerdos borrosos y después consultas documentales, hasta otros procesos más cercanos como el proyecto *El exilio del río* (2019), de Constanza Bravo Granadino, en el que pude acompañar a la artista en algunos de sus recorridos por El Bordo⁵, han impactado en mi entendimiento de la frontera y las circunstancias de los cuerpos que la cruzan ilegalmente. Además, el performance realizado en la frontera, en Tijuana y San Diego, en los años ochenta y noventa, me ha permitido (re)conocer la extensión de las problemáticas migratorias e imaginar una frontera distinta a un muro o una garita, una en forma de cerca, otra como línea imaginaria.

Investigar el performance

Inicié la investigación sobre la historia del performance tijuanaense en 2017. Por lo que había oído, la producción de performance en Tijuana no parecía abundante. Conocía los *big names* del Arte Fronterizo, tanto de artistas como de

5 El Bordo es como se conoce a un tramo de dos kilómetros de la canalización del río Tijuana que parte de la valla fronteriza hacia el este de la ciudad, donde deportadxs habitan en diferentes tipos de vivienda construidos por ellxs mismxs, como los 'ñongos' hechos con lámina, cartón, tela y otros desechos; los 'hoyos', que son excavaciones bajo la tierra; y alcantarillas y puentes que habilitan como refugios. Para mayor información, consúltese: <https://www.colef.mx/estudiosdeelcolef/estimacion-y-caracterizacion-de-la-poblacion-residente-en-el-bordo-del-canal-del-rio-Tijuana/>

eventos donde el performance fue un elemento importante y de los cuales se tiene cierta perspectiva histórica.⁶ Con eso en mente, creyendo que sería una investigación breve, emprendí este recorrido que, tras más de cuatro años, se siente apenas como el comienzo.

Planteé el proyecto con la intención de estudiar el desarrollo de la práctica artística del performance en Tijuana desde su origen, en la década los ochenta, hasta la actualidad (2017 en ese momento). Esa propuesta abarca hoy en día 40 años como periodo de análisis, que para usos prácticos no puede ser abordado de una sola vez, o al menos no con la profundidad que deseo. Esto es claro ahora, pero no lo fue al principio, por lo que comencé una primera etapa de investigación documental en la que enfoqué mis esfuerzos y recursos (becas estatales y nacionales) en la revisión de publicaciones y algunos acervos, al tiempo que recopilaba información de internet, como los datos y registro fotográfico o audiovisual de nuevos performances, charlas o talleres sobre performance que ocurrían en Tijuana. Me albergaba una sensación de inconmensurabilidad, de responsabilidad por no perderme nada, una especie de carrera hacia el pasado y contra él, tratando de 'recuperar' y 'atrapar' al performance tijuanaense. No hay misión más fallida que pretender la completud, por lo que tuve que cambiar de estrategia.



Figura 2. Primera sesión de *La performance fronteriza*; 24 de julio, 2021. En la imagen de izquierda a derecha: Emily Hicks, María Eraña, Carmen Valadez y Jaime Cota Aguilar, Berta Jottar y Daril Fortis. Fotografía: cortesía del autor.

Sin embargo, no todo fue 'fallido' o en vano. Esta revisión eufórica de los documentos me permitió construir un panorama de la práctica y repensar premisas

⁶ Entre ellos están el colectivo Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF); Guillermo Gómez Peña, como representante máximo del performance fronterizo, y el festival de arte público INSITE, que se llevó a cabo en Tijuana y San Diego de 1992 a 2005, el cual conjuntó una serie de artistas globales que abordaron el tema de la frontera, y se convirtió en referente internacional, más información en: <https://insiteart.org/about>

como la delimitación geográfica. Esto en el sentido de que el origen del performance tijuano no puede explicarse sin su carácter fronterizo/binacional/transfronterizo, y esa condición excede los límites de la ciudad, incluyendo a San Diego, CA, pero también a Los Ángeles y San Francisco. No solo son lugares donde lxs performxrs presentaron piezas, sino una extensión territorial donde ocurrieron preparaciones académicas, contactos afectivos y se concretaron organizaciones que impactaron el desarrollo del performance tijuano.

En esta primera revisión documental de acervos como el archivo de Víctor Ochoa, del Centro Cultural de la Raza, de INSITE⁷ y la Cinewest Collection, resguardados por la Universidad de California en San Diego (UCSD), identifiqué un 'eclipse' en donde el Arte Fronterizo, tanto la versión del Border Art Workshop/Taller Arte Fronterizo (BAW/TAF) como la del performer Guillermo Gómez Peña y después la de INSITE, ocultaron el performance que se había producido en Tijuana. Identifiqué esto gracias al catálogo de la exposición *Obra negra. Una aproximación a la construcción de la cultura visual de Tijuana* (2011), curada por Carlos Ashida y Olga Margarita Dávila, en cuya línea del tiempo mencionan tanto la creación del BAW/TAF como la fundación de El Nopal Centenario, espacio clave para el desarrollo del performance en Tijuana, además de incluir textos de Gerardo Navarro y María Eraña, que describen la escena artística tijuana relacionada con el Arte Fronterizo.

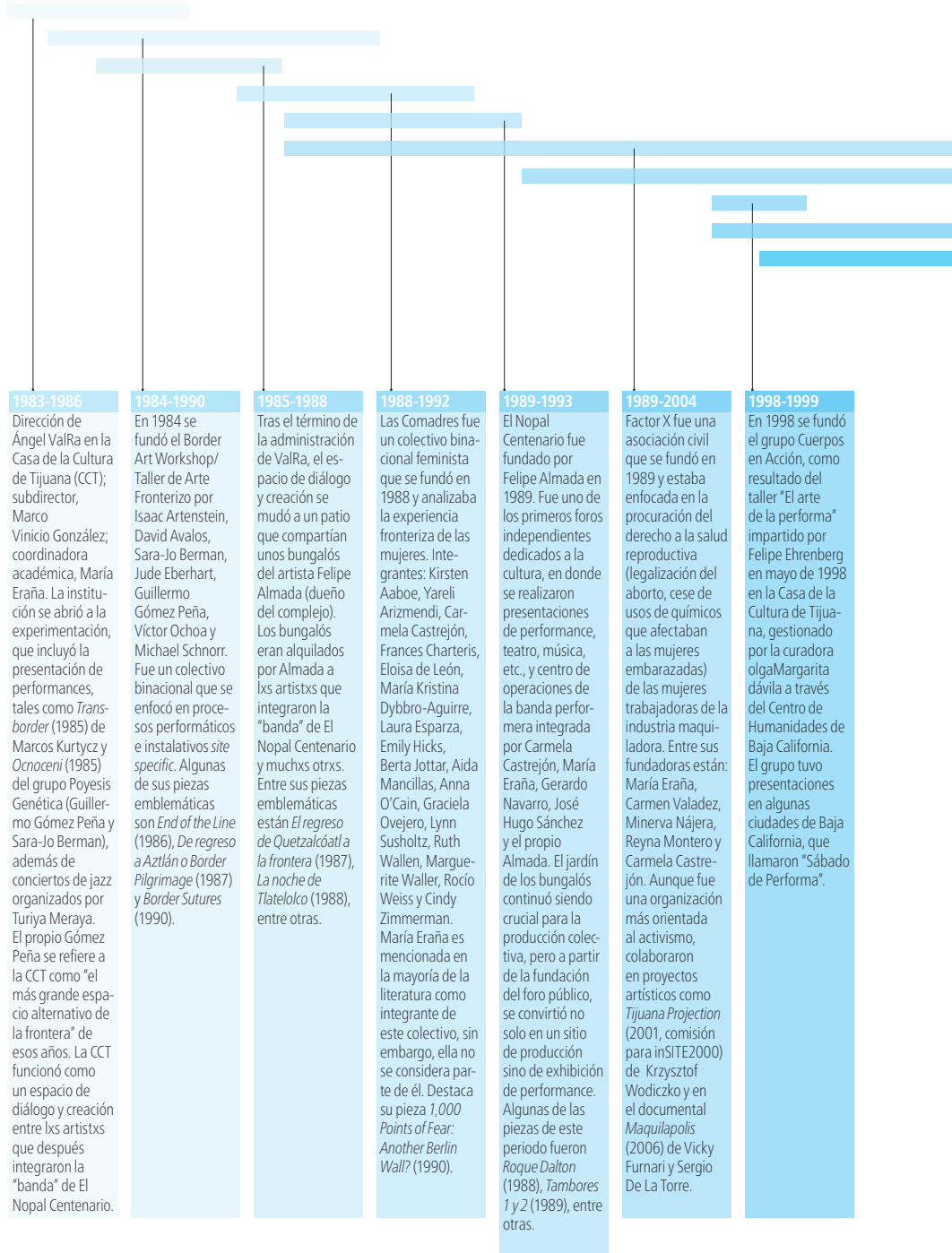
Si bien en 2016 se publicó *De aquellos páramos sin cultura... (Tres décadas de arte en Baja California: de lo retiniano a lo conceptual)*, de Roberto Rosique, que describe de manera general ambos grupos, así como *Arte-acción y performance en los muchos Méxicos*, coordinado por Josefina Alcázar, en el cual se incluye el texto *Acciones, performas y otras maromas tijuanaenses*, de Olga Margarita Dávila, que se enfoca específicamente en estos colectivos y procesos artísticos, no tuve acceso a ellos hasta que inicié mi investigación.

El panorama de insuficiencia documental con el que me enfrenté me llevó a preguntarme por las voces de lxs artistxs. Aunque había leído sobre la relación entre registro y performance, con las diversas posturas que existen,⁸ llegó ese momento de obiedad que me hizo entender que la manera más cercana, más sensible y coherente, era revisar el pasado del performance a través de las densidades de los cuerpos que lo han practicado en Tijuana.

7 En esta primera revisión documental (2017-2018) el archivo de INSITE se podía consultar parcialmente por internet mediante la biblioteca digital de la UCSD; el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México resguarda una copia, que puede consultarse solamente visitando el centro. Actualmente, INSITE publicó en su sitio web el acervo completo del proyecto.

8 Por ejemplo, Diana Taylor y su concepción del *archivo* (registros físicos estables) y el *repertorio* (memoria corporal) en torno al pasado del performance; o Peggy Phelan quien, desde una perspectiva ontológica, apunta el carácter efímero del performance y desvincula el registro (visual y escrito) de las acciones, pues este altera la cualidad de *evento en vivo* —que desaparece— del performance.

1983 | 1984 | 1985 | 1986 | 1987 | 1988 | 1989 | 1990 | 1991 | 1992 | 1993 | 1994 | 1995 | 1996 | 1997 | 1998 | 1999 | 2000 | 2001 |



2002 | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 | 2016 | 2017 | 2018 | 2019 | 2020

1994-2002

Laboratorios Cinemátik fue un colectivo fundado por Fran Ilich y Luis Humberto Rosales en 1994, enfocado en la exploración de la cultura hacker, el arte y el activismo. Entre sus proyectos destacan las ediciones de *Borderhack!* (2000, 2001 y 2002), realizado en Playas de Tijuana con performances y conciertos en ambos lados de la frontera.

1998-2020

En 1998 se fundó Producciones del Tercer Mundo, un colectivo enfocado en la "performa". Integrantxs: Lula Lewis, Joaquín Duprat, Gisela Madrigal, Susana López y Sandra Díaz. Entre sus piezas encontramos *Erótico místico* (1998), *Emerger* (2000), *Pinturas Corona* (2001), presentados en diferentes festivales y el espacio público tijuaneño.

2007

Colectivo N fue un grupo estudiantil formado en el 2007 por alumnos de la materia de "Tópicos Selectos de Nuevas Tendencias" de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de Baja California. Realizaron la pieza *Yo soy Josef Cathaldus*, muy controvertida en la escena artística por poner en tensión las relaciones de poder entre lxs artistxs a partir de la intrusión de un curador ficticio en el ecosistema artístico de Tijuana. Integrantxs: José Luis Figueroa, Humberto Barba, Enrique Jurado, Laura Silvia Ramírez, Alejandra Phelts, Alma Gloria Moreno, Cristian Campos y Elba Rhoads.

2002-2009

La Línea fue un grupo multidisciplinario de "mujeres jóvenes" fundado en 2002 por Mónica Arreola y Melissa Arreola con el objetivo de crear una publicación mensual que conjuntó "la plástica, las artes visuales y la literatura". Entre las colaboradoras iniciales estuvieron Amaranta Caballero, Abril Castro, Cristina Rivera Garza, Mayra Luna, Sayak Valencia, entre otras. La publicación tuvo una vida de pocos meses y el grupo entró en una fase más relacionada con el performance y la teoría feminista. En esta segunda fase las integrantes eran: Abril Castro, Kara Lynch, Lorena Mancillas Corona, Sayak Valencia y Jennifer Donovan.

1999-2020

Mujeres en Ritual Danza-Teatro fue fundado por Dora Arreola en 1999 con sede en Tijuana, B. C. y Tampa, Florida. Está integrado por bailarinas y actrices de México y EE. UU., entre ellas: Bertha Denton, Gisela Madrigal, Sandra Díaz, Susana López Reyes, Patricia Sánchez, Mara Maciel, Siki Carpio, Grissel Avilés Leyva, María Vale, Kenia Delgadillo Piña, entre otras.

2014-2020

Lx Jotx Nostrx fue fundadx en 2014 por Sayak Valencia y Katia Sepúlveda. Desde una perspectiva transfeminista han realizado intervenciones con stencil en el espacio público y una fiesta/line-up de performances.

2018-2020

La Sagrada Familia es un colectivo de artistas disidentes fundado en el 2018. Su propuesta está definida por la intersección fiesta y arte-acción, para generar discursos críticos sobre temas que los rodean en el contexto fronterizo de la ciudad de Tijuana. Hasta marzo de 2020 habían realizado siete *performance parties*, que son presentaciones de line-up de performances en lugares de fiesta transformados en un espacio seguro para la disidencia. Isaías Loyo a.k.a. Palmira del Mar (directorx); Diego San (producción); Patricia Torres a.k.a. Dj Cool Era (producción musical)

El contexto tijuanaense me permitió contactar a lxs principales actorxs de la escena del performance en la ciudad, la cual inició de manera articulada en la década de los ochenta, dentro de las artes visuales. En 2017 y 2018 entrevisté a olgaMargarita dávila, Carmela Castrejón, Lula Lewis, Claudia Algara a.k.a. Cali Vonaci, Aldo Guerra y Azzul Monraz, Sayak Valencia, Isaí García, Gerardo Navarro y José Hugo Sánchez, agentxs que han practicado el performance, o contribuido a desarrollarlo durante diferentes periodos en Tijuana. En 2019 y 2020 entrevisté a Berta Jottar, María Eraña, Isaac Artenstein, Richard A. Lou e intercambié correos electrónicos con Emily Hicks, miembrxs de uno o varios colectivos artísticos/activistas de las décadas de 1980 y 1990, en Tijuana y San Diego.

En un segundo momento de investigación documental, en 2020 revisé el fondo del neólogo Felipe Ehrenberg, en el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Ciudad de México. Esta consulta fue impulsada por las narraciones de la curadora olgaMargarita dávila. Ella invitó a Ehrenberg, mediante el Centro de Humanidades de Baja California, en 1998, a impartir el taller “El arte de la performa”, en la Casa de la Cultura de Tijuana. Fue uno de los procesos educativos más trascendentes en cuanto a su impacto en la formación de performxrs activxs en la década siguiente.

A partir de la información recabada, tanto de publicaciones como de los testimonios, fui construyendo, primero, un mapa de afectos entre lxs diferentes agentxs, luego, una línea del tiempo del performance desde 1979 hasta 2019, que siguen en construcción. Estos instrumentos me permitieron organizar e interpretar los materiales recolectados, luego de lo cual identifiqué cuatro *momentos*⁹ del desarrollo del performance tijuanaense, que responden a cierta predominancia en las estrategias de creación y sus relaciones con las instituciones cultural y educativa. Es importante señalar que estos momentos no son consecutivos ni reflejan la ‘evolución’ del performance tijuanaense, sino que son procesos coexistentes, que incluso se traslapan, más bien formando enclaves de práctica y sentido. Sitúo el primero de esos momentos entre 1984 y 2004, y lo que he nombrado la *‘invención’ del Arte Fronterizo*, pues es aquí cuando se conceptualiza por primera vez la categoría de ‘arte fronterizo’. El trabajo de los grupos artísticos de este momento se distingue por practicar el performance como “activismo artístico”.¹⁰ La violencia que se expe-

9 Uso ‘momento’ en lugar de otras acepciones como etapa, fase o era, debido al significado que la palabra resguarda en su etimología. *Momentum* proviene del latín y es utilizado en física para describir el movimiento de un cuerpo, es decir, esa cantidad de movimiento que es entendido como ímpetu o impulso. Usar ‘momento’ me permite esbozar ciertas trayectorias de la práctica del performance tijuanaense sin, precisamente, definir las como sucesivas o acabadas. Son momentos donde cierta configuración entre cuerpo, tiempo y espacio es predominante pero no la única, presentando coexistencia de procesos, así como cruces disciplinares.

10 Aquí pienso en la definición de Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel: “[M]odos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte” (2012, p. 43).

rimenta en la frontera entre México y EE. UU., el racismo, la guerra y la memoria de masacres coloniales y contemporáneas eran algunos temas presentes en la obra de los colectivos, a uno y otro lado del muro fronterizo. El segundo momento abarca de 1992 a 2006. Existe un relevo generacional a partir de la creación de colectivos que, a diferencia de los grupos surgidos en los años ochenta que articularon su trabajo conceptual en relación con la frontera y sus problemáticas, abordaron temas relacionados con las características corporales que definían su condición política globalizada, por lo que decidí nombrarlo *politicización del cuerpo propio*.

De 2001 a 2015 se encuentra *la institucionalización del performance*. En este momento el proceso de globalización del arte tijuanaense, propiciado por INSITE, dejó fuera la práctica performática de lxs artistxs locales. Sin embargo, la fundación de la Escuela Superior de Artes Visuales (ESAV), en 2001, y la Escuela de Artes —hoy Facultad— de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), en 2003, propició que se implementara la enseñanza sistematizada del performance e incluso se produjeran eventos de reflexión sobre la práctica. Entre estos se encuentran el Primer Coloquio Internacional de Teoría del Performance, organizado por Aldo Guerra y Azzul Monraz, performxrs y alumnxs de la ESAV, y la muestra *Accidental. Arte de performance, sonido, video, documentos*, dirigida por la artista y entonces docente de la UABC, Claudia Algara a.k.a. Cali Vonaci, ambos en 2006. Existieron incursiones previas de performxrs a la Ciudad de México, como José Hugo Sánchez en el Primer Festival Mes del Performance del Museo Universitario del Chopo en 1992 y en el Segundo Festival Mes del Performance X'Teresa en 1993, así como el intercambio propuesto por Ruta T.i.J.uas-D.e.F.e (1997-1998), donde destaca la participación del Charro Morado en Tijuana y de Edmundo Soto, José Hugo Sánchez y Marcos Ramírez ERRE en el entonces Distrito Federal. No obstante, este tercer momento es de especial visibilidad nacional para el performance tijuanaense gracias a la participación de performxrs que se formaron en los talleres de los noventa o se encontraban estudiando Artes en alguna de las universidades mencionadas.

Finalmente, el cuarto momento transcurre entre 2009 y 2020,¹¹ al cual planteo como una *vuelta a la disidencia*. Ya que es el más reciente, analizarlo conlleva un grado mayor de involucramiento, pues es un periodo que incluye mi ejercicio profesional como investigador del performance, así como eventos, proyectos y espacios que he presenciado, colaborado o visitado. Con 'vuelta a la disidencia' me refiero al desplazamiento que el performance experimentó después de institucionalizarse en el museo y la escuela, debido a su abordaje crítico del género y la sexualidad. Identificaciones (trans)feministas y *queer* impulsan la práctica del performance tijuanaense, y construyen espacios seguros para su presentación y reflexión, que, como eco de la historia del *show* travesti en Tijuana, ocupan los escenarios de la vida nocturna de la ciudad.

11 El corte de este momento es provisional y responde sobre todo a la llegada de la pandemia de COVID-19 a México y la cuarentena promovida por el Gobierno a partir de marzo de 2020, la cual marcó el cese de presentaciones de performance y el inicio de su migración al espacio virtual/digital.

En el proceso de análisis del material, me llamó la atención que la información proporcionada por lxs entrevistadxs se encontraba en un registro mnemónico, más cerca de las sensaciones que de las precisiones, con dudas y olvidos, pero con detalles sobre los afectos y la organización de los procesos creativos y de presentación. Al darme cuenta de eso, vislumbré que la historia del performance que me interesa no está constituida por las piezas de arte aisladas sino por los procesos socioculturales que terminaron condensados en esas acciones. Asimismo, en el grupo de entrevistadxs de lxs pionerxs del performance, noté una diferencia importante entre las voces masculinas y las femeninas: los artistas me contaban más sobre sus piezas, de los eventos en donde se presentaron, qué viajes hicieron; mientras que las artistas, además de información similar, ahondaron en los procesos privados o ‘tras bambalinas’. Sus narraciones me revelaron una dimensión que no aparece en las publicaciones ni archivos —o por lo menos no a simple vista—, la cual implicó el trabajo de producción, gestión y registro del performance tijuanaense, en gran medida realizado por ellas, además de la actividad reflexiva, crítica y conceptual, procesos que en su mayoría han sido excluidos de la narrativa hegemónica del Arte Fronterizo.

De esa observación, conjugada con el esbozo de los momentos, surgió *La performance fronteriza*, el primer proyecto de socialización de mi investigación. En este pongo en práctica un trabajo curatorial que promueve la colectividad y reflexión compartida para construir la memoria del performance tijuanaense entre 1984-2004, desde la perspectiva de género.¹²

Arte Fronterizo/Border Art

El término Arte Fronterizo/Border Art nombra una práctica situada en la región Tijuana-San Diego que constituyó un movimiento artístico/activista. Se inició en 1984, con la fundación del Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (1984-1990¹³), cuyxs integrantxs articularon la categoría conceptual ‘arte fronterizo’ en referencia a su propia práctica artística. Esta práctica se distinguió por desarrollar “installations that made viewers interact with objects and artificial environments, to site-specific performance art” (Prieto, 1999, sección Conceptual Art at

12 La puesta en marcha de este proyecto fue posible gracias al Programa de Apoyos del Patronato de Arte Contemporáneo A. C., en su edición 2021.

13 Existe una controversia relacionada con la vida del BAW/TAF. Al terminar la pieza *Border Sutures* (que consistió en un viaje de un mes a lo largo de la frontera, entre julio y agosto de 1990), en la que participaron Víctor Ochoa, Robert Sanchez, Berta Jottar, Carmela Castrejón, Lourdes Grobet, Patricio Chávez y Michael Schnorr (únicamente la primera semana del viaje), el colectivo decidió su disolución. En septiembre de ese mismo año Schnorr (1945-2012) retomó el nombre del colectivo y con nuevxs integrantxs (Castrejón permaneció hasta 1995), se enfocó en procesos pedagógicos y de intervención comunitaria. Si bien seguían reflexionando sobre las condiciones fronterizas de manera extendida, dejaron en segundo término el carácter *site-specific* en la frontera, que había caracterizado su práctica artística hasta entonces. La controversia reside en que la decisión de retomar el nombre del colectivo, tomada por Schnorr, no fue apoyada por el resto de miembrxs que en agosto de 1990 habían decidido la desintegración del BAW/TAF. El trabajo de este nuevo grupo continuó hasta el año 2010.

the Border, párr. 4). Sus fundadorxs fueron Isaac Artenstein, David Avalos, Sara-Jo Berman, Jude Eberhart, Guillermo Gómez Peña, Víctor Ochoa y Michael Schnorr; Richard A. Lou, Emily Hicks, Berta Jottar y Carmela Castrejón fueron miembrxs en diferentes periodos después de su fundación, entre varixs otrxs artistxs.

Según Ila Sheren (2011), la relación entre performance y frontera apareció por primera vez en el trabajo del BAW/TAF, específicamente en su pieza *End of the Line* (1986), realizada en el espacio binacional, sin separación material entre México y EE. UU., que constituían el Border Field Park y Playas de Tijuana. Lxs artistxs vistieron disfraces de estereotipos fronterizos (El Vato, La Migra, El Nopal, etc.) basadxs en lxs personajes de la *Lotería Fronteriza* del artista chicano Víctor Ochoa. Colocaron una mesa sobre el límite geopolítico, en donde se sentaron a comer elotes e invitaron a lxs traseúntxs a unirse. Mientras comían, giraban la mesa, lo que provocaba que lxs performxrs cambiaran de lugar y cruzaran la frontera múltiples veces en ambas direcciones. Quebraron espejos puestos sobre la malla fronteriza y quemaron unas embarcaciones de cartón cerca del agua, en alusión a la invasión española, pues el performance fue realizado el 12 de octubre, día que se conmemora la conquista española en México. A partir de esta pieza, Sheren reflexiona sobre la estrategia del BAW/TAF de llevar el arte al sitio específico de la frontera, diferenciándose de otros movimientos que trabajaron antes con la concepción de frontera en relación con el arte, como el Arte Chicano, pero que no produjeron arte 'en' la frontera. Sheren apunta que esta decisión condujo a la mayor contribución del colectivo, que fue haber entendido la frontera como un performance, "one between nations rather than an artist and his or her audience" (2011, p. 99). La observación de Sheren la llevó a desarrollar el concepto de 'portable border', analizando especialmente el trabajo posterior de Guillermo Gómez Peña.

Antes de Sheren, Berta Jottar había planteado la frontera como un "highly performative place" (2000, p. 162), argumentando que la frontera existe gracias al acto de cruzarla, que sin esa acción la frontera deviene construcción discursiva y su materialidad es despojada de significación, permaneciendo como objetos simples —un muro, una cerca o un río. La propuesta de Jottar pone atención en los cuerpos y su capacidad performativa como uno de los factores determinantes del concepto de frontera, lo que refuerza su concepción como construcción discursiva del Estado. Esta nos obliga a ciudadanizarnos a través de los diferentes documentos de identificación que definen nuestras posibilidades de desplazamiento entre naciones. Jottar se refiere al indocumentado como un otro altamente narrado tanto por el Estado como por los medios masivos, que lo patologizan, racializan, criminalizan, etc. Sin embargo, pone en crisis esta visión al desobedecer el mandato de identificación, cruzando ilegalmente (sin documentos), saliendo del rango de visión (concreta y discursivamente) del aparato jurídico estadounidense. Esta 'desaparición' del cuerpo, o cuerpo desaparecido, se vuelve una condición necesaria para evadir la deportación, cargando de politicidad y liminalidad al indocumentado (Jottar, 2000). La condición de irrastreabilidad jurídica e invisibilidad técnica

del cuerpo indocumentado una estrategia de autopreservación y un proceso de vulneración que, si bien pone en crisis la frontera del Estado, refuerza, a su vez, el estereotipo del migrante ilegal.

Documentados/indocumentadas

Las narraciones de los procesos ‘tras bambalinas’ que las artistas me compartieron en entrevista me revelaron que, en lo eclipsado por el Arte Fronterizo, existía algo todavía menos visible, prácticamente borrado: la participación de las artistas en este primer momento del performance tijuanaense.

Al entrevistar a Berta Jottar, su pieza *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* (1994) surgió durante la plática. Mis sospechas sobre el borrado de las artistas en la narrativa hegemónica de la historia del Arte Fronterizo era ya una pieza en el trabajo de Jottar. *Vaivenes Fronterizos* es un tráiler conceptual de un docudrama inexistente, que combina “la función documental con la de la escritura de ficción” (Ovejero, 2001, p. 196). En este se retratan las aventuras de Enigma Sin Pista, una luchadora enmascarada e investigadora privada que llega a “Calijas Mexican border” o “Tijuana, California” buscando el cuerpo de una mujer que cruzó la frontera y nunca regresó (Jottar, 1994, párr. 2). La pieza está organizada alrededor de siete mujeres residentes de la zona fronteriza Tijuana-San Diego, y registra cómo contribuyen a la construcción bicultural y bilingüe del arte y la política en la región. Entre ellas encontramos a Carmela Castrejón, María Eraña, Carmen Rojas, Angélica Robles y Yareli Arizmendi (Jottar, 2009). Rosina Conde y Berta Jottar son las otras dos mujeres incluidas, aunque no se las menciona en la versión pública de *Border Swings* de YouTube, que es realmente un fragmento de tres minutos y medio de los ocho que dura la pieza original.¹⁴

En su artículo *Works in Progress: Intervenciones Across d’Line* (1992), Jottar menciona a la reportera La Marquesa y a La Wrestler Bride como personajes del documental, que Emily Hicks había performado en piezas previas. La presentación de estos personajes parece haber sido un guiño a la aportación de Hicks. La estrategia de Jottar, en *Vaivenes Fronterizos*, es “crear una evidencia de algo desaparecido, documentar la memoria de una historia fugada en la incandescencia de su inmediatez y marginalidad política, administrando documentación fotográfica de experiencias grupales callejeras que también constituyen una narrativa personal de tipo flashbacks” (Ovejero, 2001, p. 200).

14 La pieza completa no se encuentra digitalizada, por lo tanto no está disponible en internet. Existe un par de copias en formato VHS, resguardadas en la biblioteca del Getty Research Institute en Los Ángeles, CA, que por las restricciones de cruce de la frontera vía terrestre derivadas de la pandemia por COVID-19 no me ha sido posible consultar.

Jottar propone la frontera como una “highly gendered region” (2000, p. 165), al señalar la feminización del sujeto masculino migrante y la desaparición de las mujeres trabajadoras. Su lectura parte del análisis de la narrativa dominante en la que se concibe al sujeto masculino como el migrante trabajador que ingresa ilegalmente a EE. UU., con la intención de mantener a su familia que se queda en su lugar de origen. Esta narrativa, dice Jottar, asume que existen dos tipos de sujetos masculinos en la dinámica migratoria: los ‘pollos’ y los ‘coyotes’. Los primeros cruzan ilegalmente la frontera en busca de trabajo, mientras que los segundos ‘facilitan’ ese cruce. Esta concepción del cruce ilegal borra a las mujeres trabajadoras, tanto a aquellas que cruzan la frontera como las que migran para trabajar en las maquiladoras de Tijuana y Ciudad Juárez. La única forma en la que participan de esta narrativa de la migración, apunta Jottar, es como mujeres embarazadas que cruzan a parir a sus hijos y recibir atención médica de la asistencia social. Las mujeres son borradas una y otra vez, pues no son sujetos así como los hombres no son ciudadanos. Asimismo, el cuerpo masculino feminizado es considerado uno reproductivo, pues no se toma en cuenta como fuerza laboral que produce dinero para la economía de EE. UU., sino como cuerpos que se multiplican y consumen.



Figura 3. Carmela Castrejón en entrevista; 28 de octubre, 2017. Fotografía: Elba Echevarría.

En *Border Swings*, Jottar (2000), en consonancia con su lectura, incluye el proceso de borrado de las mujeres por parte del sistema del arte:

I used the discursively disappearing, crossing female body to imply alternative discourses which not only considered the discursive disappearing of female crossers but their physical, material as well as their artistic production too. [...] It's not only who gets to cross north, but also whose work and what type of art does or does not enter into the U.S. representational space of border art. (p. 165)

Jottar presenta un juego de palabras que aluden a la nomenclatura del discurso en torno a la migración ilegal y a la invisibilización de las mujeres artistas/activistas de la frontera: "There is not time to show those who have been in front of the camera—the documented. This piece is dedicated to those behind the camera—the undocumented" (1992, sección La Marqueza, párr. 3). Me interesa la traslación de los términos documentados/indocumentadas¹⁵ como nomenclatura de enlace con la crítica a los métodos para historiar el performance y preguntarnos por la infalibilidad pretendida de los documentos como pruebas del pasado. En este caso, vale la pena indagar aquello que los documentos 'no dicen', escuchar a los cuerpos indocumentados que muchas veces fueron creadores de esos documentos que no les representan.

La mezcla entre ficción y realidad que *Vaivenes Fronterizos* presenta construye una serie de capas discursivas. Estas capas van desde la investigación de Enigma Sin Pista —la búsqueda de un cuerpo femenino que es encontrado mutilado—, que trae a pantalla tanto la desaparición discursiva de las trabajadoras como la desaparición material causada por la violencia feminicida registrada en ciudades fronterizas como Ciudad Juárez, hasta la invisibilización de las artistas/activistas de Tijuana-San Diego, quienes organizan, producen, registran y escriben sobre las acciones de las cuales los hombres reciben crédito por aparecer en las fotografías, los videos, las reseñas, etc. En ese sentido, se repite la diferenciación entre sujetos legítimos, por contar con documentos, y cuerpos desaparecidos, por carecer de documentación, que promueve la narrativa hegemónica de la migración y, en este caso, también la del Arte Fronterizo.

Resulta especialmente ilustrativa la revisión de publicaciones que de una u otra manera intentan dar cuenta de la historia del performance producido en Tijuana-San Diego durante este periodo. Estas publicaciones son la crónica de Rubén Martínez *Tijuana Burning*, situada en 1989; la compilación de textos de Josefina Alcázar *Arte-acción y performance en los muchos Méxicos* (2016); la memoria *Taller de Arte Fronterizo 1984-1991. Una documentación continua de siete años de proyectos de arte interdisciplinarios sobre asuntos de la frontera de México con Estados Unidos* (1991), del propio BAW/TAF; la antología *Performance y arte-acción en América Latina* (2005), coordinada por Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, y el catálogo de la exposición *Obra negra. Una aproxima-*

15 Aunque en inglés la frase carece de marcador de género al utilizar la tercera persona del plural, de acuerdo a lo postulado por Jottar me parece más preciso traducir "the undocumented" como *las indocumentadas*.

ción a la construcción de la cultura visual de Tijuana (2011), curada por Carlos Ashida y Olga Margarita Dávila. Todas presentan imágenes de registro en donde aparecen mayormente figuras masculinas, mientras que las pocas femeninas son retratadas con el rostro cubierto¹⁶ o dando la espalda a la cámara. Asimismo, haciendo eco de la observación de Jottar “those behind the camera”, es decir, las que documentan, gran parte del material documental que aparece en esas publicaciones, sobre todo relativo al BAW/TAF y sus colaboraciones con la banda de El Nopal Centenario, son de la autoría de Carmela Castrejón y Berta Jottar. Incluso el artículo *Works en Progress: Intervenciones Across d’Line* (1992), de Jottar, publicado en la revista *Video Networks*, repite esta práctica de borrado visual de las artistas. Este es una especie de presentación-guion-memoria de *Border Swings* (en la obra sí aparecen los rostros de las artistas); mezcla la descripción de la pieza, partes del guion (descripción de personajes y escenas), y el registro textual y visual de algunas acciones realizadas entre 1988 y 1991 en Tijuana.¹⁷ Sin embargo, hace una crítica explícita a la mirada patriarcal, al incluir una carta de su ‘camarada’, donde denuncia el carácter ‘divisivo’ del proyecto de Jottar por no considerar la participación de hombres.

Los documentos, en su ausencia/presencia, hacen desaparecer e invisibilizan los cuerpos indocumentados, es decir, les niegan derechos básicos y/o propician su destrucción. En el caso de las indocumentadas del Arte Fronterizo, surge un efecto similar por el que son invisibilizadas históricamente a través de su desaparición en las imágenes. Se repite la contradicción de la invisibilidad/desaparición, que es, al mismo tiempo, una estrategia de preservación y un proceso de vulneración. Las indocumentadas ‘preservan’ la ‘Historia’ en los documentos que ellas crearon —que, si se quiere, pudieran ser considerados ‘prueba’ de su ‘estar’ en la Historia—, pero al desaparecer de la imagen —por ser las creadoras, estar detrás de la cámara— son excluidas de la narrativa histórica.

Jottar (1992) describe al “character cinco” —quien, sospecho, se trata de Carmela Castrejón— de *Vaivenes Fronterizos* de la siguiente forma:

A photographer, she has captured every event organized by los artistas y activistas políticos de las [sic] frontera. Although she has learned to charge for her images, her name has mostly been a credit, a “thanks,” and a footnote. It doesn’t matter, she doesn’t have to be in front of the camera in order to control, capture, frame, and make the stories she wants. (That’s what she claims). Anyway, she is not very talkative and thinks her images will speak for her. (sección Tijuana, October 1988, párr. 2)

16 Aunque podría argumentarse que aparecen enmascaradas o con velos que cubren sus caras por decisión propia, pues responde a la conceptualización de sus performances, aun descartando este aspecto la escasez de la figura femenina es evidente.

17 Aparece también una protesta realizada en la Ciudad de México en 1988, en contra de los resultados de las elecciones presidenciales de ese año.

Hemos visto que sus imágenes no han hablado por ella. O, mejor dicho, no las hemos escuchado con atención. Entre nuestro ocularcentrismo y la matriz patriarcal del archivo, que ha definido por extensión al documento y su carácter evidencial, hemos perdido la capacidad de percibir el murmullo documental, la voz queda de las imágenes.

En parte, este fenómeno me ha llevado a desconfiar de los documentos y a poner atención a su carácter de creación subjetiva. Además, me ha permitido ‘preguntarles por lo que no dicen’ al enfocarme en su trayecto, su información ‘extradocumental’, es decir, conocer las condiciones de su creación, identificación y circulación (en publicaciones y archivos), y, como consecuencia, revalorar el testimonio y la memoria al reconocer su cualidad documental, basado en su naturaleza subjetiva/ficcional compartida con el documento.¹⁸

La performance fronteriza

Lo planteado por Berta Jottar en 1994 con *Border Swings*, junto con la información recopilada en las entrevistas de María Eraña, Carmela Castrejón y la misma Jottar, así como el intercambio con Emily Hicks, permitieron la concepción de *La performance fronteriza*. Este ir y venir de las ideas y los tiempos, este ‘vaivén’, resuena significativamente con el término “future anterior”, un *tiempo* que Elizabeth Grosz retoma de Luce Irigaray, entendido como: “what will have been, what the past and present will have been in the light of a future that is possible only because of them” (Grosz, 2000, p. 101). Desde ahí me pregunto: ¿cómo podría haber sido el pasado de la performance fronteriza a la luz de un porvenir posible solo por ese pasado de donde nos visitan *Vaivenes Fronterizos*, los recuerdos de María, Carmela, Berta y Emily sobre sus procesos afectivos, administrativos, productivos y documentales que me comparten sobre ellas y otras mujeres, como la activista Carmen Valadez?

Con esa pregunta como impulso, convoqué a Carmela Castrejón, María Eraña, Emily Hicks, Berta Jottar, Carmen Valadez y Jaime Cota Aguilar, agentxs del arte y activismo en la frontera. El objetivo es, en conjunto, (re)narrar el pasado de la performance en Tijuana-San Diego con énfasis en los procesos de organización, producción y ejecución en relación con el contexto fronterizo y sus vínculos con el activismo. Esto con el fin de —emulando la estrategia de Jottar— ‘traer al frente de la cámara’ a los cuerpos/recuerdos indocumentados.

18 Para un desarrollo más profundo de esta perspectiva, se puede consultar mi ponencia *Historiar el performance: memoria, ficción y documentos* (2020): <https://tijuanaperformance.art/2020/12/05/historiar-el-performance/>

La delimitación temporal del proyecto comprende el periodo 1984-2004 —el primer momento del que hablé antes—, en el que participaron y colaboraron, además del BAW/TAF, otros grupos como Las Comadres (1988-1992). Este fue un colectivo feminista enfocado en la reflexión de género en la frontera desde una perspectiva teórica, integrado por Kirsten Aaboe, Yareli Arizmendi, Carmela Castrejón, Frances Charteris, Eloisa de León, María Kristina Dybbro-Aguirre, Laura Esparza, Emily Hicks, Berta Jottar, Aida Mancillas, Anna O’Cain, Graciela Ovejero, Lynn Susholtz, Ruth Wallen, Marguerite Waller, Rocío Weiss y Cindy Zimmerman.¹⁹ También colaboró en ese periodo la banda de El Nopal Centenario (1985-1993), un grupo de trabajo sin membresía exclusiva, que debe su nombre al foro cultural El Nopal Centenario (1989-1993), ubicado en el centro de Tijuana. Estuvo integrado por Felipe Almada, Carmela Castrejón, Gerardo Navarro a.k.a. Nemónico, José Hugo Sánchez y María Eraña como productora, quien es generalmente omitida en la literatura por no asumirse como artista (Eraña, comunicación personal, 23 de junio, 2020). Por último, también participó Factor X (1989-2004). Esta asociación civil tijuanaense se inició como un grupo de mujeres feministas que abogaron por el derecho a la salud reproductiva de las obreras de las maquiladoras (Eraña, comunicación personal, 23 de junio, 2020), y contó entre sus fundadoras con Carmen Valadez, Minerva Nájera, Reyna Montero, María Eraña y Carmela Castrejón.

Nuestra primera sesión de trabajo fue el 24 de julio de 2021 mediante la plataforma Jitsi Meet, pues la mayoría de lxs colaboradorxs residen fuera de Tijuana. Fue una reunión muy emotiva, en la que lxs participantxs se veían tras quince o veinte años de su último contacto ‘cara a cara’, después de haber compartido su intensa actividad en la frontera Tijuana-San Diego. Entre la sorpresa y una evidente emoción por coincidir, intercambiamos ideas, conceptos y recuerdos que iban y venían, y generaron controversia por las fechas que cada unx refirió. Un momento especial fue cuando algunxs corearon la frase “Ni ilegales ni criminales, trabajadores internacionales”, haciendo memoria de su militancia. Se trató de una reunión de primer contacto, donde despejamos dudas e hicimos algunos acuerdos básicos para el trabajo futuro.

Gracias a mi labor previa, después de la reunión pude compartirlas la línea del tiempo con los performances registrados durante el periodo delimitado (1984-2004), realizados exclusivamente en Tijuana, en espacios binacionales entre Tijuana y San Diego (como *End of the Line*). También incluí performances que iniciaron en Tijuana y terminaron en San Diego (como *De regreso a Aztlán* de 1987, que inició en el Cementerio Municipal de Tijuana y terminó en el Museo de Historia Natural del Parque Balboa en San Diego). Tomando esa línea del tiempo como guía —pero no exclusivamente— acordamos elegir algunos de los performances. Los criterios de selección no están claros todavía, pero, por

¹⁹ Aunque María Eraña es mencionada como integrante del colectivo Las Comadres en la mayoría de la literatura, la misma Eraña no considera haber formado parte del grupo (comunicación personal, 23 de junio, 2020).

las entrevistas y lo comentado en la reunión, es evidente que algunas de las acciones han sido más memorables que otras. Por eso, les recomendé revisar sus archivos personales en busca de documentos (imágenes, *flyers*, revistas, etc.) que pudieran detonar recuerdos, para usarlos como catalizadores mnemónicos. La intención es generar diferentes materiales de divulgación de la memoria colectiva que se construirá durante las sesiones para publicarlos en el sitio web de la investigación (www.tijuanaperformance.art).

Todo está aún por suceder. Sin embargo, en consonancia con el *futuro anterior* de Irigaray/Grosz, me gustaría destacar que imaginar el devenir de la narrativa de la performance fronteriza de los años ochenta, noventa y principios de los 2000 es/será posible gracias al pasado en donde estas artistas/activistas hicieron y registraron (textual o audio/visualmente) las acciones de los grupos que fundaron o con los que colaboraron. También es/será posible gracias al presente, en donde su disposición a participar en este proyecto sigue/seguirá contribuyendo a la transformación social del pasado/futuro. **post(s)**

Referencias

- Expósito, M., Vidal, A. y Vindel, J. (2012). Activismo artístico. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 43-50). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Grozs, E. (2000, 5 de septiembre). Histories of the Present and Future: Feminism, Power, Bodies. *R. E. Č.* 59.
- Jottar, B. (1992, agosto/septiembre). Works en Progress: Intervenciones Across d'Line. *Video Networks*, 16 (4).
- Jottar, B. (1994). *Border Swings/Vaivenes Fronterizos. A video by Berta Jottar.*
- Jottar, B. (2000). Interview with Berta Jottar. En U. Biemann *Been There and Back to Nowhere* (pp. 162-172). b_books.
- Jottar, B. (2009, 5 de agosto). *Border Swings/Vaivenes Fronterizos Clip, by Berta Jottar* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kgIFCsvmMW8>
- Ovejero, G. (2001). El origen como fantasma en tránsito perpetuo. *La transparencia del origen* (pp. 173-213). Universidad Politécnica de Valencia.
- Prieto, A. (1999). *Border Art as a Political Strategy*. ISLA – Information Services Latin America.
- Sheren, I. (2011). *Portable Borders/Mythical Sites: Performance Art and Politics on the US Frontera, 1968-Present* [Disertación doctoral no publicada]. Massachusetts Institute of Technology.